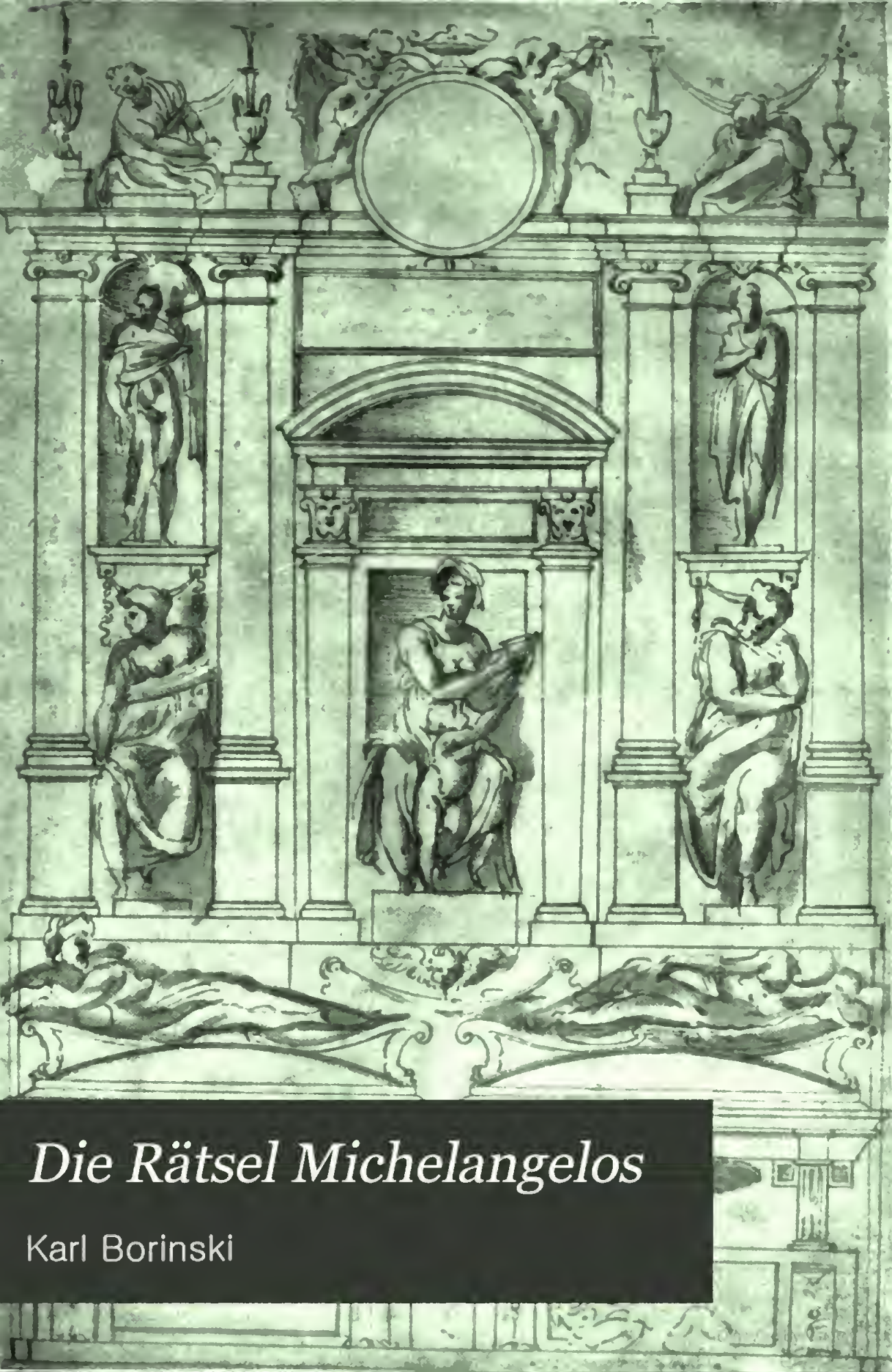


Die Rätsel Michelangelos

Karl Borinski

EX LIBRIS
GIORGIO
FANAN

STANFORD UNIVERSITY
LIBRARIES

EX LIBRIS
GIORGIO
FANAN

STANFORD UNIVERSITY
LIBRARIES

1873 | 08

B-VI° 10

KARL BORINSKI

DIE RÄTSEL MICHELANGELOS

6a

DIE RÄTSEL MICHELANGELOS

MICHELANGELO UND DANTE

VON KARL BORINSKI

MIT 44 ILLUSTRATIONEN AUF 29 TAFELN

MÜNCHEN 1908 BEI GEORG MÜLLER

Druck von M. Müller & Sohn, München.

Digitized by Google

VORWORT

Eine methodische Spezialuntersuchung der literarischen Bezüge in den Werken des geistig höchst stehenden und poetisch empfänglichsten Künstlers der Renaissance erscheint angesichts der steigenden Ratlosigkeit und Meinungsverschiedenheit über diese Seite seiner Motive als notwendige literarhistorische Aufgabe. Als der Verfasser vor nunmehr zehn Jahren sein Buch über die bildnerischen Beziehungen der Danteschen Phantasie schrieb (über „poetische Vision und Imagination etc." Halle, Niemeyer 1897), dachte er noch nicht, in welchem Umfange sich seine damaligen Ansetzungen z. B. über die bildnerischen Wirkungen der Danteschen Gleichnisse an der Hand fortlaufender Beobachtungen im einzelnen bestätigen sollten. Steigendes Interesse an den Fragen der Deutung bei Michelangelo, dem „Dante-Maler", und kritischer Anteil an ihren Lösungsversuchen liessen den Plan dieses Buches reifen. Ein Teil der Ausführungen seines letzten Kapitels über das „jüngste Gericht" ist bereits vor mehr als einem Jahre in der „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft" erschienen. Seine nächste Voraussetzung war eine möglichst pragmatische Übersicht über Michelangelos literarischen Horizont. Die gutgemeinten und oft anregenden Arbeiten Wilhelm Langs, Viktor Kaisers, Ludwig von Schefflers, Gabriel Thomas' über den Einfluss Platos auf seine Poesie und Kunst rechnen kaum mit der naheliegenden

Erwägung, dass der Künstler schwerlich aus Plato ein besonderes Studium gemacht haben wird.

Die literarhistorische Begründung, an die man sich hier halten muss, nämlich den allgemeinen Einfluss des damaligen Platonismus als literarischer Zeitmode, haben meines Wissens nur Springer in seinem „Raffael und Michelangelo" und vor ihm (1857) Harford in seinem „Life of Michel Angelo Buonarroti" berücksichtigt. Allein Springers reichhaltiges Werk förderte soviel, dass es diese besondere Ader noch nicht weit ausbeuten konnte. Seine Kenntnis des Marsilio Ficino wird nicht viel über die Vorrede der Baseler Ausgabe seiner Werke von 1561 hinausgekommen sein, woraus er z. B. nachweislich die Identifizierung Platos mit Moses entnommen hat (nihil aliud esse Platonem quam Mosen Attica lingua loquentem). Denn sie hat dem reformierten Drucker dort so imponiert, dass er sie mit gesperrten Lettern druckte. Harfords 5. Kapitel des ersten Bandes „A Sketch of the Modern Platonists and their opinions" erscheint in diesem Zusammenhange als literarhistorische Tat, kommt aber nicht viel über die geringschätzigen Urteile der Bruckerschen Historia Philosophiae und der Mosheimschen Kommentare zur Kirchengeschichte hinaus; bei allem Respekt vor ihrer Bedeutung in der Literaturgeschichte für uns heute prähistorisches Rüstzeug. In der Vergangenheit kommt es darauf an, Literaturmoden objektiv zu beurteilen. Grade dann ist es am schwersten. Denn wie nehmen sich die Zeitgrössen meist aus, wenn sie verstaubt und unaufgeschnitten in „gesammelten Werken" die Regale der Bibliotheken drücken; wenn all das, was in der Zeitströmung obenauf schwamm, sich abgesetzt hat als gleichförmige, gleichgültige Schicht im

Untergrunde des Flusses der Zeit! Grade dann aber werden sie dem geisteswissenschaftlichen Paläontologen interessant, ja ehrwürdig, wie die Muscheln und Schnecken der vorzeitlichen Meere, die die Leitfossilien bilden für die Erkenntnis des Bodens, auf dem wir stehen und den wir für unsere Bedürfnisse umgraben. Anders wird man schwerlich weiter in diese Schichten eindringen. Dann aber erst können sie Aufschlüsse, wie die in unserem Falle nötigen, bieten.

Ich will mich auch nicht allzu hoch rühmen, aus dem Studium dieser wunderlichen erotischen Scholastik und krausen naturphilosophischen Mystik grade Profess gemacht zu haben. Aber die hier nötigen Aufschlüsse habe ich ihm, glaube ich, in den Hauptsachen abgerungen. Einen Ariadnefaden in diesem Labyrinth, der immer wieder sicher zu dem Künstler zurückleitete, boten die Dantekommentatoren, unter denen unser Künstler bei den damaligen Zeitgenossen ja selber eine Autorität vorstellte. Ich habe nun statt der bis zum Überdruss abgesungenen Tiraden über die platonische Liebe bei Michelangelo, wie sie sich erst vor kurzem wieder in der Biographie von Symonds einstellten, hier versucht, von einigen durch jenen Faden gesicherten Spuren von Platonismus in seinen Gedichten auszugehen, diese dann aber im weitesten Umfang seines künstlerischen Schaffens zu verfolgen. Inwieweit es mir gelungen ist, dadurch dessen Verständnis von meiner literarhistorischen Seite aus zu fördern, bleibe verständnisvoller und beide Seiten durchdringender Beurteilung überlassen.

Erfreulicher und leichter, dank wiederholten Vorlesungen über den Dichter, ward mir der Nachweis der schöpferischen Beziehungen des Künstlers zu Dante

selber und den durch ihn gegebenen biblischen und klassischen Vorlagen; von letzteren wesentlich Virgil, Lucan, Statius und Ovid, soweit die Kommentatoren sie Michelangelo an die Hand gaben oder ihm ihre Befragung in Übersetzungen nahelegten. Wer je grübelnd den Rätseln der Sixtinischen Kapelle gegenüber gestanden und kopfschüttelnd, ohne sich im einzelnen einen Vers auf diese „bedeutenden" Gebilde machen zu können, den Raum wieder verlassen hat, wird eine gewisse Erregung nachfühlen, die den Verfasser ergriff, als er sich eines Tages nicht mehr der Deutung, sondern grade an den dunkelsten Partien dem tatsächlichen Inhalt gegenüber befand. Sie trieb ihn, die Arbeit, nachdem er sie lange mit sich herumgetragen, rascher zu fördern, als es sonst geschehen wäre, in der Überzeugung, dass in jedem Falle noch der Nachlese, Verbesserung und Ergänzung genug übrig bleiben würde. In diesem Augenblicke grade berichten die Zeitungen von einem umfassenden Funde Michelangeloscher Briefe an Vasari. Doch ist zu bezweifeln, dass er für die Fragen dieses Buches grade sonderlich aufklärend wirken wird. Der nach dieser Richtung besonders interessierte literarisch-künstlerische Epigone des Meisters hätte authentische Belehrungen solcher Art am wenigsten verfehlt, in sein grosses Werk einzuarbeiten. Ein fühlbarer Nachteil war es, dass Freys vollständiges Corpus der Handzeichnungen noch nicht abgeschlossen vorliegt. Doch ist das für seine Arbeit Wichtige daraus im Laufe grade der letzten Jahre verstreut veröffentlicht worden. Der Verfasser hat jedenfalls alles getan, was in seinen Kräften stand, auch Opfer an Zeit und Geld nicht gescheut, um sich des für ihn Erreichbaren zu versichern.

An einem Orte, an dem eine kunsthistorische Seminarbibliothek fehlt, ist um so dankbarer nach einer derartigen Arbeit das altgewohnte liberale und bei Reklamationen rücksichtsvolle Entgegenkommen der Münchener Bibliotheken hervorzuheben; wobei es mich drängt, den Vorständen der Universitätsbibliothek, Herrn Oberbibliothekar Dr. Schnorr von Carolsfeld und den Herren Bibliothekaren Dr. Ruepprecht und Dr. G. Wolff für so manche Jahre schon geübte Geduld und Hilfsbereitschaft einen angesammelten Dank namentlich abzustatten. Auch den Vorständen der archäologischen Seminarbibliothek, der Kgl. graphischen Sammlung und dem Konservator des Kgl. Münzkabinetts Herrn Dr. G. Habich bin ich verpflichtet.

Da ich die Arbeit auch Kreisen ausserhalb der strengen Fachgelehrsamkeit zugänglich zu machen wünschte, so habe ich mich die Mühe nicht verdriessen lassen, alle fremdsprachlichen Zitate, soweit sie nicht schon durch den Text wiedergegeben werden, ausführlich zu übersetzen. Um aber bei den Verszitaten, zumal aus Dante, nicht den Verdacht aufkommen zu lassen, als ob ich in meinem Sinne übersetze, so habe ich das Original stets in extenso beigefügt. Man wird erkennen, dass grade hierin meist der Schlüssel für das Erfassen der künstlerischen Bezüge gelegen ist. Aus den umlaufenden deutschen Übersetzungen des Dante wäre ich niemals dazu gelangt.

Nur für Fachkreise kommt die benutzte spez. Michelangelo-Literatur in Frage, die ich daher, wo kein Missverständnis möglich schien, oft nur mit dem Namen des Verfassers zitiert habe. Für die ausserhalb Stehenden bemerke ich, dass die Gedichte Michelangelos

nach der Ausgabe von Guasti zitiert sind, Vasaris Künstlerbiographien nach der von Milanesi, Plato nach den Seitenzahlen des Stephanus, die sich in jeder besseren Ausgabe angemerkt finden, die Bibel endlich nach der im grösseren Teile Deutschlands üblichen Zählung, obwohl sie weder diejenige Dantes noch Michelangelos war.

Rom, zu Ostern 1908

Karl Borinski

INHALTS-ÜBERSICHT

I.

Michelangelo als Literat

Erörterungen seines Verhältnisses zu Dante und Platto 1 ff. — Die Legende von seiner Dante-Illustrierung 2 f. — Dantes allgemeine Anziehung auf den Künstler 4. — Sein Schweigen über die geistigen Anregungen 5 f. — Seine Gedichte und Plato 7. — Plato im trionfo della fama der Zeit 7 f.

1. Der Platonismus im Rinascimento 8—50

Historischer Begriff der Renaissance 8 ff., verknüpft mit der Platonistischen Opposition gegen die Aristotelische Scholastik 9 ff. — Die Platonische Ketzerei des Mittelalters und die Platonistische Religion der Renaissance 12 ff. — Die Platonische Erotik und die Poeten 13. — Petrarcas Platokenntnis 14 f. — Die Platonistische Reformation 15 ff. — Der Mediceerphilosoph im Leben Michelangelos (Die Platonistische Apologetik gegen den Vorwurf der Päderastie) 17 ff. — Abweichungen von Dante und Petrarca 21 ff. — Seins- und Werdensphilosophie (Monismus und Dualismus) 22 ff. — Der Platonische Schönheitskult und die Kunst 23 ff. — Seine Spuren in Michelangelos Gedichten 24 ff. — Die astrologische Lichtverehrung der Platonisten und Savanarola 25 ff. — Astrologisches Interesse an Dante 28 ff.

Digitized by Google

— Lorenzos von Medici Verhältnis zu Dante 29 ff. — Seine Danteparodien (das „Saufparadies") 30 f. — Michelangelo sympathisiert mit Dante gegen die Machthaber in Florenz 32. — Der ältere Brutus 32 f. — Er preist das Dunkel der geistig schöpferischen Nachtansicht des Unglücklichen gegen die Tagansicht geschäftiger Glückskinder 33 ff. — Astrologische Berührungen 36. — Das unsichtbare Licht 37. — Die Schönheit als Seelenfluidum 37 ff. — Platos Theorie vom All und seinen Teilen mit ihrer Auswahl des Schönsten und die Herausarbeitung des Schönen als in der Materie steckender Idee 39 ff. — Die vollkommene Idee des Menschen und die Teilung der Geschlechter 40 f. — Das Leben der Liebe im Tode 41 ff. — Die erotische Scholastik des Marsilio Ficino 43 f. — Die Schönheit als Zweck der Schöpfung 45. — Die Heimat der Seelen auf verschiedenen Sternen in Dantes, Petrarcas und Michelangelos Auffassung 46 ff. — Plato und der ästhetische Eremit 49 f. — Die Stanzen zum Lobe des Lebens in den Bergen 50 ff.

2. Die Antike und Polizian 50—79

Anknüpfung der Stanzen an Polizians Giostra 50 ff. und Rusticus 53. — Die gigantische Apokalyptik des zweiten Teiles der Stanzen und ihre Begründung in der Zeit 54 ff. — Die Anregungen der Giostra hier in Kontrastvorstellungen 56 f. — Sonstige poetische Parallelen mit Polizian 57 f. — Polizians Charakterverschiedenheit von Michelangelo 58 ff. — Sein Anreger zur Antike 60 ff. — Die Centaurenschlacht 61 ff. — Der furor antiquarius und die Fälschung des „schlafenden Cupido" als einer Platonischen Devise 63 f. — Das

sogenannte „Götterschiessen“ und Lucians Nigrinus 64. — In Wahrheit ein Bild aus Dante 65 ff. — Die Bilder vom Pfeil und Schützen in der Bibel und bei Dante 66 f. — Die vorbildliche Stelle Dantes und Michelangelos Zeichnung 67 f. — Bacchus und Bacchanal in der humanistischen Allegorese 68 ff. — Michelangelos Stellung zur Antike 70 ff. — Seine antiken geistigen Motive durchwegs durch Dante vermittelt 72 ff. Herkules und Antaeus 72 f. — Herkules und Cacus 73. — Tityos 74 f. — Phaeton 75 ff. — Ganymed 77. — Apoll mit der Wehr 77. — Leda 77 f. — Hippolyt und Phaedra? 78 f.

3. Leon Baptista Alberti und die künstlerische Selbstbildung 79—96

Albertis patrizische Herkunft und die Standeserhöhung des Künstlers 79 f. — Sein geschiedenes Fortwirken in Lionardo und Michelangelo 81. — Der Coelibatär in der Kunst 81 f. — Die Emanzipation des Geistes im Künstler 82 ff. — Allgemeine Kunstlehre Albertis bei Polizian 83 f. — Michelangelos „Latein“ 84 f. — Seine Stellung zum Vitruv ist diejenige Albertis 86 f. — Der Platonische Baumeister bei Vitruv und Alberti 87 f. — Das Weltgebäude nach Plato ein Lebewesen 88 und Michelangelos animalistische Bauästhetik 89 f. — Platos Vergleichung der Baukunst mit der Musik in Beziehung auf Michelangelo 90 f. — Dessen anatomische Auffassung der Architektur 91 f. — Die lebendigen Girlanden des Danteschen Himmels 93. — Varchis akademische Frage über den Vorzug der Malerei oder Plastik beantwortet Michelangelo mit Albertis Worten 93 f. — Albertis Rat zur Vernachlässigung der Ähnlichkeit im Bilde verwirklicht sich in Michelangelos idealem Typus 95.

II.
Die Grabdenkmäler

1. Literarische Grundlage und Ideengeschichte 96—148

L. B. Albertis persönliches Verhältnis zur Mediceischen Familie 96 f. — Seine sokratischen Gespräche mit Lorenzo und Giuliano in Camaldoli als Geburtsstunde des mediceischen Zeitalters 97. — Die Platonische Szenerie 98 f. — Lorenzo von Medici als Vertreter der praktischen (tätigen) Lebensrichtung 97 ff. gegen Albertis Erhebung des reinen (kontemplativen) Geistes 102 ff. — Lorenzos eigene — poetische — Bearbeitung des Themas vom Tätigen und Beschaulichen 104 ff. — Die geistige Erotik und der Gottesgenuss 109. — Die Brücke zu Dante 110 und Landinos Kommentar zu „Rahel" und „Lea" 111. — Ihre Beziehung zu Moses als den Vereiner des tätigen und beschaulichen Lebens 112. — Erstes Auftreten des „Tätigen" und „Beschaulichen" in den Entwürfen zu den Medicigräbern 113 und ihre Entwicklung 114 in Verbindung mit den liegenden Sarkophagfiguren der Zeit unter ihnen 114 ff. — „Himmel und Erde und Tag und Nacht" als Leichenredner 117. — Die Physiognomien des „Tätigen" und „Beschaulichen" nach den Camaldulenser Gesprächen 118 drücken keine Temperamentsformen aus 119 f. — Nähere Bestimmung ihres Sinnes am Relief unten in den Entwürfen 120. — Ihre Vereinigung im geistigen Regenten 121 f., im Moses 122 ff., als dem Tätigen in Kontemplation 123 f. — Moses bei Dante 124 f. — Seine Bergbesteigung in der mystischen Auffassung 125 f. und ihr Gegensatz, das Versinken im Fluss der Unterwelt 127.

— Optimistische Analogien aus der Antike 128. — Der Platonismus als Vermittler zum kirchlichen Höllenbegriff darin 129, zum kirchlichen Himmel (im materiellen Gegensatz zu den Flüssen der Unterwelt) im Mythus von „Nektar und Ambrosia" 129 f. — Die Idee des Juliusgrabmals 131. — Die Flussfiguren 132. — Die Nektarkrüge und Throne des emporgehobenen Gerechten; Himmel und Erde 133 f. — Die Genien 135. — Die oberen Reliefs 136 ff. — Die Absenker vom Lebensbaume in Dantes Purgatorio und die Leute unter ihnen 137 ff. — Der szeptertragende Überwinder und die abgleitenden Gefesselten unter ihm 141. — Die durch Gnade in den Himmel entrückte Seele (der Adler und Ganymed) an der Laternenkuppel 142 ff. — Ergänzung der Architektonik der Kapelle durch die Dekorationsmalerei 145. — Das architektonische Ideenskelett des jetzigen Zustandes 146 f. — Der Macigno in Dantes Vergleich 147. — Die Kontrastwirkung der Wandmonumente 147 f.

2. Die Allegorien der Sarkophagfiguren 148—167

Ihr erstes Auftreten in den Skizzen 148. — Die Herkunft ihrer Idee 149 f. — Die Platonische Stelle von der Erschaffung der Zeit setzt sie gleichfalls in Beziehung zu Himmel und Erde 149 f. — Die Artikel Notte und Fama in Boccaccios „Genealogia degli Dei" 150 ff. — Michelangelos Sonette über Nacht und Tag 152 ff. — Die antisolarischen Oppositionszyklen der damaligen Astrologie 154 ff. — Ihre Vertreter unter dem Pensieroso 156 ff. — Ananke und Eros 157. — Die Klage der

Aurora 158 f. — Die Tageszeiten des Ovid 159. — Aurora bei Dante und Petrarca 160 ff. — Die physiologische Einwirkung der Tageszeiten nach Marsilio Ficino 162 ff. — Die Anordnung der Tageszeiten als Untergrundfiguren des „Tätigen" und „Nachdenklichen" 166 f. — Miltons l' Allegro und il Penseroso 167.

3. Der Sinn der Masken 167—177

Die Fratze bei L. B. Alberti, Lionardo und Michelangelo 167 f. — Ihre poetischen Zwecke im Sinne von Dantes Medusa und der Gorgonenfries 169. — Der Tierhelm 170 f. — Die Panzermasken 171. — Die Maske der Nacht 172 ff. — Ihre antiken Anregungen 172 ff. — Die herausgestreckte Zunge zwischen den bleckenden Zähnen 173. — Mischung des Antiken mit dem Danteschen Fratzenelement 173 ff. — Das Tuch der Maske 174 f. — Der falsche Bart und die toskanische Polizeiordnung gegen das Maskentragen bei Nacht 175 ff.

4. Mystische Bewegungslehre des Platonismus 177—186

Geistige Bedeutung des Wendungskontrastes, Urteile über seine Handhabung durch Michelangelo 177 ff. — L. B. Alberti und Pico von Mirandola über Platos Lehre von den Bewegungen 179 f. — Ihre Einführung durch Petrarca nach Quintilian 180 f. — Die Ausgangsstelle in Platos Timäus 182. — Die platonische Theorie davon 183 f. — Anwendungen auf Michelangelos Figuren 184 f. — Die Mystik des Adonis 185 f.

III.

Die Decke der Sixtina

1. Propheten und Sibyllen 187—204

Marsilio Ficinos Theosophie über Propheten und Sibyllen 187. — Zahl und Folge der letzteren bei Varro (Lactanz) 187 f. — Die elfte Sibylle der Dichter 188. — Jonas, Zacharias, Joel 188 f. — Zacharias Prophet des friedlichen Zeitalters 189 f., — Joel der allgemeinen Prophetie 190 f. — Jesaias' geblendeter Blick 192. — „Die doppelte Schmach und der doppelte Lohn" 191 ff. — „Ich werde reden und nicht schweigen" 193. — Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetae Aleph 194. — Ezechiel soll die himmlische Botschaft ausessen 196. — Daniel, der Geheimschreiber Gottes 197 ff. — Sibyllen 199 ff. — Libyca, die Bücherverbrennerin 200. — Cumaea, die Uralte, römische Nationalsibylle 201. — Die wahnsinnige Delphica und der Wind in ihren Blättern 201 ff.

2. Decken- und Eckbilder 204—235

(Der Welt Schöpfung und Abfall)

Das grosse und kleine Licht 204. — Ihr mystischer Sinn im vierten Schöpfungstage 205. — Der Wölber des Firmaments 206. — Das Stück Vegetation auf dem Bilde des vierten Schöpfungstages 207. — Seele und Himmel als korrespondierende Kreise 208 f. — Der zwiefache Gott und Dantes Schöpfung der Zeit 209 ff. — Die physische und ethische Gottheit (Elohim und Jahve) 212 f. — Die Erschaffung des Menschen durch den überspringenden Funken des Geistes Gottes 213 ff. — Die Kreuzholzlegende auf den Deckenbildern 216 f.

— Der Schutzgeist Adams 217 ff. — Die Sündflutbilder und Savanarolas Predigten in Sa Reparata 219 ff. — Der „Kampf ums Dasein" darin 221 f. — Die spirituale Deutung der Trunkenheit Noahs und seiner Söhne 222 ff. — Das Opfer Noahs nach Dante 225 f. — Systematisches Verhältnis der Decken- zu den Eckbildern und Stichkappen 226 f. — Hamann 227. — Judith 227 f. — Erhöhung der Schlange und die Studien hierzu nach Dantes Schlangen-Capitoli 228 ff.

3. Medaillons und Träger (Das Himmelsgewölbe) 235—259

Elias 235 f. — Beziehung der Medaillons zu den angrenzenden Bildern der Decke 236. — Der Opferer Abraham oder Jephta-Agamemnon? 236 f. — Saul auf Gilboa 238 f. — Die göttlichen Bildwerke des Danteschen Purgatorio 239 ff. — Rehabeams Flucht und seines Obersteuereinnehmers Steinigung 241 f. — König Sanherib und seine Söhne 242 f. — Die Flucht der Assyrer vor der Festung Bethulia 243 f. — Kaiser Hadrian, die arme Witwe und Papst Gregor 244 ff. — Das oben beschädigte Medaillon: Provenzan Salvani und Angrenzendes bei Dante 247 ff. — Das unausgeführte Medaillon: Gigantenschlacht (Tondoskizze in den Uffizien) 251 ff. — Die Bronzefarbe der Medaillons 255. — Die sogenannten Atlanten und die wirklichen Träger des Himmelsgewölbes 256 ff.

4. Lünetten (Die Vorfahren Christi) 259—281

Die Danteschen Vergleiche von Mutter und Kind. Zorobabel: Das fieberkranke und das Zuflucht suchende

Kind 259 f. — Josias: Mutter mit Kind bei nächtlicher Feuersbrunst 260 f. — Die hungrigen Säuglinge der Ozias-Stichkappe und Asa-Lünette 261 f. — Der Schreiber der Asa-Lünette 262 ff. — Der „vierte Familienkreis" 265. — Der büssende König Ezechias „hoch oben am Bogen" 266. — Der erregte Pilger der Salomon-Lünette 267 ff. — Beziehung zwischen der Zorobabel-Lünette und der Ozias-Lünette neben ihr 269 ff. — „Der lebendige Topas" 269. — Der Vorfahr und seine Schilderungen Altflorentiner Sitten 270 f. — Die glücklichen Eltern der Eleasar-Lünette 271. — Der stolze Urgrossvater als Sardanapal in der Jesse-Lünette 271 f. — Der Gegensatz in den sich gegenüberstehenden Lünetten Aminadab und Naason 272 f. — Die altväterische und die „moderne" Ehe (Cianghella und Lapo Saltarello) 273 f. — Die Schwangere und ihr „schlafender" Mann in der Roboam-Lünette 275. — Der grimme Alte und seine geputzte Tochter in der Jakob-Joseph-Lünette 275 f. — Das Dichterschicksal in der Achim-Eliud-Lünette 277. — Die schneidernde Frau in der Salomon-Stichkappe 278. — Der trotzende Knabe und der versagende Vater der Azor-Lünette 278 f. — „Der Stammbaum Christi" in den einstmaligen Lünetten der Altarwand 279 f.

IV.

Das Altargemälde der Sixtina

1. „Stufa d' ignudi" 281—291

Die Nacktheit in der Gegenreformation und Renaissance. Die klassische Autorität zugunsten der Maler. Das Mittelalter und die Nacktheit 281 f. — Die Nacktheit

in der Prophetie 283. — Der Platonische Titel des Tizianschen Bildes von „Medea und Circe“ 284 f. — Gründe für den Kampf um die Nacktheit 285 f. — Die Nacktheit der Seele im Platonismus 286, bei Dante 287, in der Auferstehung 288. Theologische und kabbalistische Vorstellungen hiervon 288 f. — Die Nacktheit als „die Sache selbst“ im King Lear 289 f. — Desgleichen in Platons Gorgias für das Gericht der Seelen in der Unterwelt 290 f.

2. Das jüngste Gericht 291—330

Von jeher mit Dantes Namen verbunden. Charon und Minos 291 f. — Die willkürlichen Deutungen der Danteschwärmer 292. — Paolo und Francesca 292 f. — Die Posaunenengel 293 f. — Niobe 294. — Die heilige Anna 295. — Dante, Virgil und der Maler selbst 296. — Beatrice 297. — Abt Bernhard von Clairvaux 298. — Der „Schrei der Gerechten nach Rache“ 299 ff. — Die Danteschen Märtyrer auf dem Gemälde (S. Lorenzo, S. Bartolomeo) 301. — Die Gerechten (Heiligen) bei Dante schreien nach Rache am Papst 302. — Erfüllung ihres Racherufs an Papst Bonifaz VIII. 302. — Der persönliche Racheruf gehört nicht ins „jüngste Gericht“ 303. Dessen Idee bei Dante und Michelangelo 303 ff. — Der Ausdruck des Verdienstes des Gerechten bei ihnen in der Beschreitung des steilen (engen) Weges 304. — Die Weglassung der Flügel, das Schweben (aus mystischer Kraft) und Klettern bei Michelangelo 305 ff. Das Kletterseil (die Hilfe des Gebets und der Heilszeichen) 307. — Mythoplastisches Verdienst des Gemäldes 307 f. — Luca Signorellis Vorarbeit 308, und Michelangelos Auferstehender 309. — Sein im Sinne

Dantes dogmatisch korrektes Verhalten zum päpstlichen Auftraggeber 309ff. — Das Gemälde hat ganz anders, als Dantes Gedicht, seine traditionell kirchliche Aufgabe zu erfüllen 311ff. — Die (beabsichtigte) Darstellung der Danteschen (friedlichen) Heiligenrose wurde darum dem Grundgedanken des „Dies irae" geopfert 312f. — Nichts „Timonisches" ist darin 314. — Die Gerechten (Heiligen) weisen auf die Zeichen ihres Martyriums, als ihres irdischen Verdienstes, um für sich zu plädieren, „cum vix justus sit securus" 1 314. — Die Wolke von Zeugen als Ring, ebenso wie die Rose, etwas traditionell Kirchliches 314f. — Was eigentlich Michelangelo hier von Dante hat 315ff. — Die sieben Todsünden bei ihm und Dante 316ff. — Die „ärgsten Todsünden" 317. — Der Verräter und der Hochmütige auf dem Gemälde 318. — Anordnung der Sündenfolge, vertikal in Dantes poetischem Bilde, horizontal in Michelangelos Gemälde 318f. — Die (Aristotelische) Zweiteilung der Sündenfolge bei Dante und auf dem Gemälde. Die schweren (untersten) Sünden Dantes auf ihm oben in der Luft 319f. Dantes und Michelangelos persönliches Verhältnis zum Zorn 320, spezielle dramatische und malerische Anregungen dieser Natur durch Dante 320f. — Die Szenen am Pechsee des 21. und 22. Gesanges des Inferno 321f. — Hier Dante und Virgil 323. — Die Heuchler 324. — Mohameds Verdammung 324 — Sultan Mohamed II. unter den Erwählten? 324f. — Die oberen (leichteren) Sünden (Wollust, Schlemmerei, Geiz) Dantes finden sich auf dem Gemälde grade unten, auf gemeinem Erdengrunde 326f. — Dantescher Witz beim Schlemmer 327.

Rückblick auf Michelangelos Verhältnis zu Dante 327 ff. — Gleichheit ihrer Lebensaufgabe und Natur 329 f. — Ihre „Innormalität" und der Dantesche Ausdruck dafür bei Michelangelo 330.

Nachträge zu S. 7, 68, 69, 78, 78, 92, 111, 128, 133, 143, 178, 249.

Verzeichnis der Abbildungen:

S. 62.	Centaurenschlacht (Dante, Purg. XXIV)	nach Springer, Raffael und Michelangelo Leipzig, Seemann.
S. 64.	Pfeillauf zur Scheibe (Sphäre) des Mercur (Dante, Par. V)	nach Berenson, Drawings of Florentine Painters. London, Murray 1903.
S. 112.	Der Aktive und der Kontemplative an den Mediceergräbern im ersten Entwurf	nach v. Geymüller, Michelangelo als Architekt (San-Giorgio-Werk üb. die Baudenkmäler Toskanas. München, Bruckmann).
S. 135.	Die Reliefs aus Dante im Entwurf der Mediceergräber*)	nach Burger, Studien zu Michelangelo, Strassburg, Heitz und Mündel 1906.
S. 236.	Absalons Ende, Medaillon an der Decke der sixtinischen Kapelle in Rom**)	nach Photographien von Domenico Anderson in Steinmanns Sixtina-Werk. München, Bruckmann 1905.
S. 238.	Saul und sein Waffenträger auf Gilboa, Medaillon, ebendort	desgleichen.
S. 241.	Rehabeam flieht bei der Steinigung seines Steuereinnehmers, Medaillon, ebendort	desgleichen.

*) Dies Medaillon hat leider irrtümlich statt des uns wichtigeren Elias-Medaillons Aufnahme gefunden.

**) Leider fehlt das von Burger a. a. O. als Abb. 7 veröffentlichte Verso mit den Details hierzu.

S. 242.	König Sanherib im Götzentempel, verfolgt von seinen Söhnen, Medaillon, ebendort	desgleichen.
S. 243.	Siegreicher Ausfall der Israeliten aus Bethulien (hinten der Kopf des Holofernes), Medaillon, ebendort	desgleichen.
S. 246.	Kaiser Trajan, die arme Witwe, Papst Gregor, Medaillon, ebendort	desgleichen.
S. 248.	Das ergänzte Medaillon mit Provenzan Salvani (ergänzender Kupferstich)	n. Steinmann, II Abb. 86.
S. 252.	Apollo und der gefällte Briareus i. d. Gigantenschlacht, Tondo (Rötelzeichnung) vorgebliche „Erhöhung d. ehernen Schlange“	nach Steinmann, II Anh. 1 Abb. 34.
S. 256.	Bronzeakte über Jesse und Salomon u. „Die Zeit verkürzt den Adelsmantel“, Stichkappen mit Umgebung an der Decke der sixtinischen Kapelle in Rom	nach Photographien von Domenico Anderson in Steinmanns Sixtina-Werk. München, Bruckmann 1905.
S. 259.	Zorobabel - Abiud - Eliachim „Die himmlische Fürsorge und die Zuflucht des verirrten Kindes bei Dante“, Lünette am Gewölbe der Sixtina	desgleichen.
S. 260.	Josias - Jechonias - Salathiel „Die Mutter bei nächtlicher Feuersbrunst und der unliebsam geweckte Vater“, Lünette, ebendort	desgleichen.

S. 262. Asa-Josaphat-Joram „Des Schreibers Mühe", „Das Erwachen", Lünette, ebendort — desgleichen.

S. 266. Ezechias-Manasses-Amon, „Die spätgeborenen Kinder des büssenden Königs Ezechias", Lünette, ebendort — desgleichen.

S. 268. Salmon-Booth-Obeth, „Das fieberkranke Kind", „Der sein Wallfahrtsbild ausscheltende Pilger", Lünette, ebendort — desgleichen.

S. 269. Ozias-Joatham-Achaz, „Der Ahnherr gewahrt den Enkel", „Die Ahnfrau bei ihrem Selbstgesponnenen als Märchenerzählerin", Lünette, ebendort — desgleichen.

S. 271. a) Eleazar-Mathan, „Das Eiapopeia der Amme u. die glücklichen Eltern", Lünette, ebendort — desgleichen.

b) Jesse-David-Salomon, „Der stolze Urgrossvater als ‚Sardanapal'", „Die bescheidene Ahne am Rocken", Lünette, ebendort — desgleichen.

S. 272. a) Aminadab, „Ein altflorentiner, Lapo od. Bindo' und seine unverkünstelte Frau", Lünette, ebend. — desgleichen.

b) Naason, „Die moderne Ehefrau" (Cianghella), „Der moderne Ehemann" (Lapo Saltarello), Lünette, ebendort — desgleichen.

S. 275.	Roboam-Abias, „Die einsame Ehefrau und ihr in Frankreich gefallener Gatte", Lünette, ebendort	desgleichen.
S. 275.	Jakob-Joseph, „Der die Mitgift berechnende Vater und die heiratsfähige Tochter", Lünette, ebendort	desgleichen
S. 277.	Achim-Eliud, „Das Brot in fremden Häusern", Lünette, ebendort	desgleichen.
S. 278.	Azor-Sadoch, „Der der Mutter trotzende Sohn und der versagende Vater", Lünette, ebendort	desgleichen.
S. 305.	Die Aufstrebenden im jüngsten Gericht, ebendort	nach einer Photogr. von D. Anderson.
S. 320.	Die Absinkenden, dito	nach einer Photogr. von R. Moscioni.

I.

Michelangelo als Literat

Über Michelangelo und Dante ist, wie über Michelangelos Platonismus, in allen möglichen Sprachen erheblich viel geschrieben und „geplaudert" worden; — nicht am geistlosesten und oberflächlichsten von einem Polen, Julian Klazcko —. Aber was hat man damit bewiesen? Nicht etwa im Sinne des Mathematikers in der Tragödie, sondern gerade im Sinne des Künstlers? Wenn irgend ein Sterblicher, so hat er das Anrecht, nur auf das hin angesehen zu werden, was „ihm dabei herauskommt". Nicht was er ist, sondern was er schafft, interessiert. Auch den Musikkenner würde es wenig berühren, was Beethoven gelesen hat, wenn er nicht die neunte Sinfonie gesetzt hätte. Es sind herrliche Kunstwerke von Leuten geliefert worden, die gar nicht oder nur Schund gelesen haben — und umgekehrt! Man kann es daher dem strengeren Kunstkenner nicht sehr verdenken, wenn jene Themen ihn nachgerade im umgekehrten Masse zu der Fülle ihrer Behandlung anregen.

Nun gehören jene Themen aber einmal zum eisernen Bestand der Biographie des Buonarroti. Dunkle Legenden von dem ganzen Dante, den er auswendig gewusst (Condivi c. 56), den er illustriert habe, von seinen künstlerischen Ideen, bei denen es

sei, als „habe man sie im Plato gelesen", gehen z. T. bis dicht an seine Person selbst zurück. Er hat sie nicht bestätigt, nicht zurückgewiesen. Mit der Nachricht von seiner Dante-Illustrierung ist es ein eigen Ding. Uns will es scheinen, als ob sich in der Nachricht hierüber eines der bekannten vieldeutigen Orakelworte des Meisters („dice cose", vgl. zu dieser Ausdrucksweise Dante, Purg. 17, 92) verbirgt. Sie geht auf Bottaris Anmerkungen zum Vasari VI 244 und Condivis c. 44 von „Rahel" und „Lea" am Juliusgrab zurück über die darin enthaltene Allegorie des aktiven und kontemplativen Lebens. Darin sei Michelangelo Dante gefolgt, den er so eifrig studierte, dass er in sein Exemplar mit dem Kommentar des Landino an den Rändern mit der Feder alles zeichnete, was in der Poesie des Dante enthalten (!) ist. Dieses kostbare Buch ging bei einem Schiffbruch unter, den der spätere Besitzer des Buches, der Bildhauer und Architekt (an St. Pietro) Antonio Montauti († 1740) bei seinem Umzug nach Rom vor Civitavecchia erlitt. (Vgl. jetzt Fr. X. Kraus in seinem „Dante" S. 618.)

In der Welt der Dantekommentatoren weiss man dann natürlich auch gleich die Ausgabe anzugeben, die diesen kostbaren Schmuck erhalten habe. Es sei die Florentiner Prachtausgabe von 1481 gewesen, die Michelangelo in seiner Weise interpretiert habe, dadurch, dass er sie „von Anfang bis zu Ende mit den schönsten kolorierten (!) Figuren ausstattete. (Il gran Michel Angelo Buonarroti, perchè non avea mestieri d' interpreti, seppe ornare di bellissime colorite figure dal principio al fine un esemplare della magnifica edizione del 1481 di Firenze, per Nicolò di Lorenzo della

Magna; ma quel tesoro dell' arti sgraziatamente fu sommerso per naufragio mentre che trasportavasi a Roma. Comento storico di F. Arrivabene, Udine 1827, p. 20.) Hier werden die „Federzeichnungen" bereits zu „kolorierten Figuren". Nun ist die genannte Dante-Inkunabel des Breslauer Druckers als erste Florentiner Ausgabe (a di XX Agosto MCCCLXXXI) schon deshalb dem Verdacht konstruierter Beziehung auf Michelangelo ausgesetzt, weil sie diejenige ist, die dem Text der Florentiner Akademiker (testo della Crusca) fast durchaus zugrunde liegt. Ferner enthält sie den Kommentar des Landino, über den Michelangelo selbst in Gianottis Dialogi (Firenze 1859, p. 20ff.) spricht. Und endlich — das Bedenklichste! — sie bringt in den ersten Gesängen die Stiche des Baccio Baldini nach den Botticellischen Illustrationen. (Vgl. über diese Seite der Ausgabe F. Lippmann, Die Zeichnungen des Sandro Botticelli zur göttlichen Komödie. Jahrb. d. K. Preuss. Kunstsamml. IV [1883] S. 66f. und besonders 69f.) Das letztere allein könnte hinreichen, die bestimmte Ausgestaltung der Legende zu erklären, die vielleicht ursprünglich auf hingeworfene dunkle Andeutungen des Künstlers zurückgeht: er habe in seiner Weise — künstlerisch — den Dante interpretiert. Oder er habe den ganzen Dante darstellen oder illustrieren wollen und dabei Schiffbruch gelitten: Aussprüche, die der Ertrag unseres Buches uns vorauszusetzen berechtigt, das Schicksal gerade des titanischen Werkes aber, an das die Legende anknüpft (des Juliusgrabes), besonders nahelegt.

Aber selbst wenn er diesbezügliche Aussprüche nicht getan hätte, er hätte sie sich sehr wohl von

andern anhören oder sich in den Mund legen lassen dürfen, ohne sie desavouieren zu brauchen. Gibt doch Dante (Purg. 10, 95 ff.) selber zu stark die Anleitung zu dem „visibile parlare", zu der sichtbaren Figurensprache des „göttlichen Künstlers", ja ausdrücklich des divino scultore, als dass ein Michelangelo sie nicht hätte aufgreifen und Bezüge darauf hätten unterbleiben sollen. Ganz seiner Platonistischen Auffassung wird es entsprochen haben, dass die mangelhafte Natur von Dante (Purg. 13, 76 ff.) — übrigens echt Aristotelisch — einem Künstler verglichen wird, der „Routine und eine zitternde Hand hat" (che ha l'abito dell' arte e man che trema). Dante galt den Künstlern nach der Legende seiner Biographen als Kunstgenosse von Beruf (Architekt), „als einer welcher baut und abschätzt" (come quei che adopera ed istima, Inf. 24, 25 f.). Ja, selbst den Hinweis auf seine Carraresische Marmorwelt, die Berge von Luni (die deserta moenia Lunae — die Lesart Dantes statt Lucae — bei Lucan. Phars. I 578), in deren Höhlen auch ihm die unbegrenzte Aussicht auf Meer und Sterne ward, wie dem altetruskischen Zeichendeuter Aruns, fand der Künstler bei seinem heimischen Propheten (Inf. 20, 47 f.):

Che nei monti di Luni, dove ronca
Lo Carrarese che di sotto alberga,
Ebbe tra bianchi marmi la spelonca
Per sua dimora; onde a guardar le stelle
E il mar non gli era la veduta tronca.

Sein Leben wie sein Dichten ist zu sehr von diesen Bezügen durchsetzt, er stand zu sehr im gleichartig gebildetem Kreise, als dass es der ausdrücklichen Bestätigung oder Widerlegung im einzelnen Falle bedurft

hätte. So ist in der Widmung eines Werkes (aus dem Jahre 1556) über den Danteschen Sprachgebrauch an seinen „besten Kenner" (übersetzt bei Steinmann 2, 564) die Rede von „einer stillen Beobachtung gewisser Ähnlichkeiten, die zwischen Euch und Dante klar zutage liegen und gewiss der Beachtung wert sind". Es war wohl nicht bloss wegen des Minos (zu Vasari, ed. Ven. 13, 427), dass man ihn den „Dante-Maler" (un Dante pittore) nannte. Vielleicht hütete er auch vieles als das besondere Geheimnis seiner künstlerischen Anregung, das er nicht allgemein preisgeben mochte. Manches ist doch durchgesickert: im Briefwechsel, im Verkehr mit den Herolden seines Altersruhmes, die freilich, um alles anvertraut zu erhalten, andere Menschen hätten sein müssen, wie ihr Heros selbst ein anderer, minder mit sich selbst Beschäftigter, minder Abweisender, minder Schweigsamer. Hätte er einen der getreuen lebenden Phonographen von heute um sich gehabt — meint man — so wäre es anders. Wenn er ihn nicht schon am ersten Tage hinausgeworfen hätte, vielleicht! Wie wenig Ausbeute bietet — unserer pragmatischen Kunstneugierde von heute! — selbst der Briefwechsel mit einem ihm ganz ergebenen Kunstgenossen, wie Sebastiano del Piombo, den er hochschätzte und dem er vertraute. Man war eben damals noch nicht, wie niemals in der Zeit der Grossen, auf dem Standpunkte des Kunstfetischismus. Man hinterliess seine Kontrakte und sonstigen Rechnungen — glücklich, wenn sie honoriert worden waren, — aber nicht seine „geheimsten Intentionen" und deren philologisch nachgewiesene Bezugsquellen.

Um so wertvoller ist es, lebendige Quellen authentischer Deutung zu wissen, die jedermann offen fliessen. Die blosse Möglichkeit, in ihnen zu dieser zu gelangen, gibt besonderen Anreiz bei den heutigen Zuständen; da die Glosse sich ausschliessender, einander nicht mehr bloss im Geistigen, sondern sogar im Sinnfälligen widersprechender Erklärungen den künstlerischen Text selbst zurückzudrängen und zu verdunkeln beginnt.

Um hierbei zu greifbaren, wenn auch noch so bescheidenen Ergebnissen zu gelangen, dürfte es sich empfehlen, von jenen Quellen selbst, im Hinblick auf das, was man in ihnen sucht, sich so wenig als möglich zu entfernen. Goldsand im Flusse kann man nicht im Vorbeifahren mit Ferngläsern prüfen. Man muss beharrlich im gleichen Flusse herumwaten und immer wieder den gleichen Stoff durch seine Finger laufen lassen. Dann bleibt endlich doch dies und jenes hängen, was echt ist und Probe hält. Das entgegengesetzte Verfahren, ungeahnte Schätze deutender Erkenntnis im Prospekte zu halten und von ihrer „möglichen“ Realisierbarkeit zu reden, ist bequemer und erfreut sich allgemeiner Beliebtheit; fördert aber wenig und hat eben diese besondere Art der Gold-„wäscherei“ nachgerade stark in Verruf gebracht.

Die eigenen Dichtungen des Künstlers scheinen eher dazu zu dienen, das Dunkel über seinen Schöpfungsgedanken zu erhöhen. Welch blässlichen, laulichen, süsslichen Nimbus hat man aus ihnen dem unwirschen Steinhauer bereitet, welche Fabelgestalt eines modernen Damensalonkünstlers aus ihnen weben zu dürfen geglaubt! Von der Beflissenheit einer gewissen Liebhaberklasse, die überall verwandte — Seelen wittert, ganz zu

geschweigen. Besässen wir alle diese Versfragmente lückenlos, so überlieferten sie gewiss unbewusst entschlüpfte Fingerzeige aus den Zeiten der grossen Konzeptionen in geistiger Analogie zu den Formen seiner Handzeichnungen. Allein seit wie kurzer Zeit erst liegt das Erhaltene vollständig vor und ohne die Entstellungen verwandtschaftlicher Editorenrücksicht! Und wie beziehungslos ist es, wie abstrakt! Auch hier sind es nur wieder die beiden Zentren, um die sein Geist kreisend zu denken ist, Dante und der Platonismus.

Vielmehr ist es ein und dasselbe Zentrum im Geiste der Zeit und des Ortes, die es ihm darboten, seines Heimatsortes und seiner empfänglichen Jugendzeit. Der Mediceische Hauslehrer, der ihm zuerst den Dante in die Hand gegeben haben wird, ist zugleich in der Welt der Dantekommentare berufen, durch die Platonistische Allegorese seiner Glosse: Christoforo Landino. Der Kunsteleve des Mediceischen Hauses braucht nie etwas anderes gelesen zu haben, als seinen Dantekommentar von Landino, um in die Sprache der neuen Akademie durchaus eingeweiht zu erscheinen, die die Florentiner Magnifici dem Philosophen des Rinascimento errichtet hatten. Und das ist Plato, im trionfo della fama des trecento schon vorgebildet für die begnadete Zentralfigur, die er in der „Schule von Athen" des cinquecento bedeutet. Ob der von Springer (Raffael und Michelangelo 1², 335) angeführte Gemeinplatz aus Marsilio Ficino im Speziellen „ausreichend den nach oben zum Himmel weisenden Arm Platons erklärt", lasse ich dahingestellt. Das insuper der Platonischen Ethik über Aristoteles bedeutet darin nicht „nach oben", sondern „darüber hinaus"

im quantitativen Sinne (opus supererogatum). Dagegen Petrarca:

> Volsimi di man manca, e vidi Plato
> Che 'n quello schiera andò più presso al regno
> Al qual aggiunge a chi dal Cielo è dato (cap. 3, 4 ff.)
> Ich wandte mich zur Linken, Plato sah ich da,
> Der in der Schar viel näher schritt dem Zeichen,
> Das nur dem sichtbar, dem der Himmel nah!

Poi Aristotile . . . dann auch Aristoteles! Das poi spricht ganze Bände Geschichte der Philosophie!

1. Der Platonismus im Rinascimento

Es mangelt noch immer, trotz Burckhardts starkem Hinweise, an zureichendem Verständnis für die hier in den weiteren Gesichtskreis tretende geistesgeschichtliche Erscheinung des Platonismus in der Renaissance. Gleichwohl wurzelt sie im eigentlichen Untergrunde dessen, was wir jetzt gerade als „Wiedergeburt der Kunst" in jener Zeit zu feiern gewohnt sind. Man sucht gegenwärtig etwas darin, die historische Abgrenzung einer besonderen „Renaissance"-Periode zu verrufen, nicht bloss das Hineinragen des sogenannten Mittelalters in sie, sondern ihre Zugehörigkeit zum Mittelalter zu erweisen. Erst die deutsche Reformation habe dann die neue Zeit gebracht. Ohne über Abgrenzung und Unterscheidung — das Lebensrecht der historischen, wie jeder Wissenschaft — hier im allgemeinen rechten zu wollen, möchten wir die Verfechter der Kontinuitätsauffassung gerade an diesem Wendepunkte der Geschichte bezichtigen, dass sie dem hier in Rede stehenden Kulturphänomen wenig Aufmerksamkeit geschenkt haben. Antike Autoren sind

auch im „Mittelalter" gelesen worden; wenngleich ihre ausschliessliche Bevorzugung — seitdem Dante sie im Volgare die Stelle der Romane vertreten zu lassen wagte — kaum je Erziehungsskrupel besorgter Mütter hervorgerufen haben dürfte, wie in dieser Zeit bei Maddalena Strozzi. Kirchen-, nicht nur Papstfeinde gab es wohl auch im 12. und 13. Jahrhundert nicht bloss in der Nähe der Hohenstaufen. Allein vor Petrarca wird kaum jemand in den Averroisten eine „öffentliche Gefahr" erblickt haben. Lateinische Epigramme zur Verhöhnung der Messe wie bei Polizian (del Lungo, Fir. 1867 p. 119) werden vor dem 15. Jahrhundert schwer nachweisbar sein. Umgekehrt kann man den Marsilio Ficino gelegentlich wohl noch den „Kirchenvätern" beigezählt finden, und die verweltlichte Kirche unter Alexander, Julius und Leo zeigt äusserlich überall dasselbe Gepräge wie unter den geistlichen Begründern ihrer Macht Gregor und Innocenz.

Allein was im Mittelalter wirklich hinter ihr stand: der Geist hat sich gewandelt. Und diesen Wandel macht nichts sinnfälliger kund, als die wieder sich ihrer antiken Höhe bewusst werdende Kunst. Der Geist, der ihr dies Bewusstsein wieder verschaffte, ist aber eben nicht der des „Mittelalters". Wenn wir in ihre schlanken Säulenhallen aus romanischen Gewölben treten, statt zu übereinanderstrebenden gotischen Spitztürmchen auf das harmonische Rund ihrer Kuppeln blicken, ihre triumphierende Ausbildung des Davidischen Ideals vom schönen Heiligen für das byzantinische der trüben Knechtsgestalt des Jesaias uns entzückt, so vergessen wir undankbar, welchen Geist wir in dieser Wendung zu suchen haben. Es ist wirklich künstlerisch

Digitized by Google

hellenischer Geist, es ist der Geist des Dichterphilosophen, des Plato, der in diesen neuen Bildungen lebt.

Wenn irgend etwas kennbar im Geiste der Renaissance sich vom vorhergehenden Zeitalter abhebt, so ist es die Auflehnung gegen die Scholastik und ihren Lehrer Aristoteles, die im Zeichen seines antiken Antipoden Plato erfolgte. Ihr ward er zum Göttlichen „θεῖος“ zum Divus Plato der Geistesgeschichte im Gegensatz zum „δαιμόνιος“ als welcher der unfehlbare Kirchenphilosoph jetzt verschrien wird.

Zwar ist es wunderlich! Sie sind zu gleicher Zeit ins Abendland gekommen, „der Philosoph“ an sich der grossen Schulhäupter und das Orakel der Mystiker und Geheimlehrer. Und die gleichen Vermittler, die Araber, haben sie gebracht, ihren Aristoteles und Plato, d. h. einen unfehlbaren Lehrmeister der dialektischen und einen der théurgischen Zauberkunst. Denn als solcher, genau in der gleichen Form und durch denselben Neuplatoniker, den Dionysius Areopagita, vertreten, wie schon einmal in der Geschichte der abendländischen Kirche: nicht als der Philosoph des Perikleischen Zeitalters, sondern als heiliger Astrolog und Himmelskundiger, als Teilhaber der christlichen Offenbarung in urzeitlicher Geheimlehre — so tritt der arabische Plato in die Geistesgeschichte des Abendlandes. Will man seine Physiognomie in einem kennen lernen, so schlage man den Pico von Mirandola auf, seine spez. Leuchte im Mediceerkreise, den gemeinsamen Schüler der Araber, der Kabbalisten und dieses Plato. Zu Juden oder mindestens zu Judengenossen machte man sie alle, nicht bloss den Plato, sondern auch den Aristoteles, den Pythagoras. Plato ist für Marsilio

Ficino der „attische Moses“ („Moses Atticam linguam loquens“ de Christ. Relig. cap. 26) mit der Autorität des „Pythagoräers (d. i. des Neuplatonikers) Numenius“ (Mars. Ficini Op. 1561, p. 30). Für Pico von Mirandola (de hominis dignitate oratio) sind „Moses und Timäus“ (Plato) stellvertretende Zeugen. („ut Moses Timaeusque testantur“ Op. Basil. s. a. p. 314.) Und jener Dionysius war der Saint Denis, der Schutzheilige von Paris, der seinen Kopf unter dem Arm trägt. Daran war so wenig Zweifel, dass die neu erwachende Kritik sich damit ihre Sporen verdienen musste.

Es handelt sich weit weniger um eine Ablösung des Aristoteles durch den Plato im chronologischen Sinne, als um einen latenten Antagonismus zwischen Logik und Mystik, mechanistischer und teleologischer Erkenntnis, nüchterner Weltlehre und romantischer Naturphilosophie, kritischem „Nominalismus“ und enthusiastischem „Realismus“ (welchen Ausdruck unsere Zeit nach jahrhundertlangem Bedeutungswandel in seiner völligen Umkehrung aufgriff). Es war der wiedererstarkte, reformierte Nominalismus, der im 17. Jahrhundert als „Wissenschaft“ (science gegen „lettres“) die Renaissance zu Grabe trug. Der gegen „den Philosophen“ der Schule anstrebende Platonische Realismus dagegen hat die Wiedergeburt der Künste begleitet. Wenn man heute sogar von einem Platonismus der Dichtung des trecento reden will, so heisst das gewiss übertreiben und mit einem erotischen Grübler, „obscuri qui semina monstrat amoris“ (Polizian, Nutricia v. 725), wie Guido Cavalcanti, zuviel Staat machen, bzw. mit dem, was schon die Florentiner Platonisten später in ihn hineininterpretierten.

Dante betitelt sein „Gastmahl“ (convito) noch ohne Beziehung zu Platos Dialog über die Philosophie des Eros, den wir jetzt unlöslich mit diesem Titel verbinden. Er meint im gutkirchlichen Sinne das Gastmahl, zu dem die „Weisheit Salomons“ einladet, der himmlische Gastgeber die Bedürftigen, die Armen (vgl. Jesajas 25, 6, Lucas 22, 9, Apocal. 19, 9). Für Dante sind die Werke des Schulphilosophen noch die Wissenschaft an sich: „Deine Ethik, deine Physik.“ Er liebt es, vielleicht von Albigensischen Einflüsterungen her, gegen die er sich fast so hart zeigt wie jener Ketzerverbrenner im Reiterdenkmal am alten Mailänder Stadthaus, ja er legt Nachdruck darauf, grade Plato den Geruch der Ketzerei entgelten zu lassen, in den seine Liebes- und Naturphilosophie (im Timäus) ihn damals setzte. Aber diese Ketzer, hingeschlachtet auf den rauchenden Trümmern der blühenden Provence, siegten in der Kunst des gay saber, in der „fröhlichen Wissenschaft“ zum Unterschied von der trockenen Scholastik. Von hier aus zog sie, in Mode umgesetzt, unanstössig in alle Lande, die Geister umwandelnd, in dem was wir Rinascimento nennen, die geheime seelische Bewegerin.

Gewiss! Es ist im letzten Grunde nicht mehr als Erotik, die diese Allianz zwischen Plato und den Feinden der Schulwissenschaft befestigte. Es ist ein geheimer Naturalismus, es ist das Weib und der Ort, wo es herrscht, der Salon, der diese „Philosophie“ protegierte, von der es sich damals wie heute nur den vagen Begriff der „Platonischen Liebe“ in ihrem Salongeist zurechtlegte. Dieser Geist kommt aus jenen Gegenden, in denen man eben zur Erbitterung des heiligen Bernhard

die festliche Inthronisierung der Gottesmutter, „unserer lieben Dame", durchgesetzt hatte. Es ist wirklich, wie es die Gegner von Anfang an richtig formulierten, der Geist der Poeten und zwar solcher Poeten, wie des Petrarca im Schmachten und wie Boccaccios in Petrarcas Liebespraxis, der diese „Platoniker" erfüllte. Man lese das letzte Buch von Boccaccios Buch über die Herkunft der Götter, um wie im Auszug alles zu übersehen, was die „neuen Männer" gegen die „Philosophen" (wie sie da — zum Unterschied von den Poeten! — ganz naiv allgemein benannt werden) auf dem Herzen hatten. Kein Zufall, dass damit jenes seltsame System bekrönt wird, durch welches aller olympische Unfug nun gleichfalls den biblisch-allegorischen Passierschein erhält. Ganz konsequent erklärte man binnen kurzem die Heilige Schrift für gar nichts anderes, denn Poesie. Man lese die Empörung eines staatlich verantwortlichen Humanisten, wie Salutato, darüber im Sendschreiben an Giovanni da S. Miniato (in der Scelta di curiosità letterarie No. 80, Bologna 1867, besonders p. 258). Und wen musste auch nicht die gleichmässige Einordnung des „heiligen" Buches in ein System verwirren, durch das am Ende dieser Periode die nicht mehr weiter zu raffinierende Lüsternheit des „Adone" bis auf die Interpunktionszeichen „gedeutet" und gerechtfertigt wird? Sogar der Glaubenstrotz eines Hamann war fassungslos bei diesem Einwurf: „Wir haben nichts anderes!" wimmerte er dann (zu Lindner).

Also dieser Plato bedeutet zunächst nichts anderes als den Schutzheiligen der Schönheit für die Phantasie, im Kerne natürlich die erotische Phantasie und ihre sinnfällige Tochter die Kunst, die bald alles in ihren Bann

zwingen sollte. Und er war der Gegner des Aristoteles, d. h. damals des trockenen Schulverstandes, der pedantischen Macht der Langeweile und des Herkommens, was „den vielen" schon damals identisch erschien. Das empfahl ihn, unverstanden, ja fast ungekannt, dem sonst gern kirchlich korrekten Petrarca und seinem Boccaccio.

Das Verhältnis des Pater Poeseos der neuen Zeiten zum Schulphilosophen zeigt einen völligen Bruch zu Gunsten Platos. Pierre de Nolhac, der gelehrte Bibliograph des Humanismus, ist dem nachgegangen. Er belegt sein forciertes Unabhängigkeitsbestreben dem Aristoteles gegenüber (Petrarca et l' humanisme, p. 334f.). Plato gebührt der Vorrang. Er ist der „philosophorum princeps immo ut ajunt philosophorum deus", der Fürst, ja der Gott der Philosophen! Und wer teilt ihm den Rang nicht zu, quis non tribuit nisi insanum et clamorosum scholasticorum vulgus? Die „wahnsinnige Reklame des Scholastikerpöbels" — wie wir heute sagen würden — stärkte die Platonische Opposition. Zwar mit der Legende von der Sammlung Platonischer Übersetzungen durch Petrarca (s. Voigt II², 119) ist gründlich aufzuräumen. Einen grossen griechischen Kodex mit 16 Platonischen Schriften, in Frankreich erworben, hat er besessen. Er macht mit diesem völlig unverstandenen Schatz einen erklecklichen Staat, und aus den geheimnisvollen Andeutungen Boccaccios hierüber hat sich wohl die Legende von Petrarcas Plato-Übersetzungen gebildet. Weil Petrarca dem sterbenden Cato den Phädon lesen lässt, mit dem Hinweis auf „Republik" und „Gesetze" politisch wichtig thut, darum braucht er diese Platonischen Schriften nicht gelesen zu haben. Allein einen Platonischen Dialog kannte er, und sogar gründlich, der

gerade für uns hier von besonderem Interesse ist: den Timäus, das Grundbuch der Naturphilosophie der Zeit, dessen Seelenlehre, zwar noch verketzert, schon bei Dante eine Rolle spielt. Es ist die Schöpfungsphilosophie, welche diesen Platonischen Dialog schon den Kirchenvätern (Basilios, Hexaemeron) interessant machte. (Vgl. The influence of Plato on saint Basil by Theodor Leslie Shear, Baltimore 1906, p. 23—37). Petrarca besass (Nolhac p. 88) und las ihn in der Übersetzung des Chalcidius (Nolhac l. c. p. 328f. 333f.). Seine Anmerkung zum Timäus „felix miser qui haec sciens, unde ista nescisti?" zeigt den Petrarca doch auch im orthodoxen Verhältnis zu Plato, dem „glücklich Auserwählten unter den Elenden" (scil. die vom Christentum nichts wussten), bereits hinausgeschritten über Dantes schroffe Abweisung seiner heidnischen Irrtümer in der Seelenlehre.

Diese Annäherung steigert sich bis zu einer Art von Kultus im Verlauf des 15. Jahrhunderts, welches man geradezu als das der „Platonistischen Religion" in Italien bezeichnen kann. Mag man dies geheime Endziel der Bestrebungen der „neuen Männer" mit dem Geschichtschreiber der „Wiederbelebung des klassischen Altertums" als pedantische Geckerei karikieren, mag man es mit dem der „Kultur der Renaissance" resigniert bewundern, es bleibt in jedem Fall ein sehr wichtiger Faktor für die Beurteilung der Zeit. Wie hat man sich die entschiedene und offene Protektion zu erklären, die dieser in ihrer Unkirchlichkeit früher fast übermässig angefeindeten Geistesmode nun von den höchsten geistlichen und weltlichen Stellen zuteil wird? Glaubte man mit dem heidnischen Spiel immer noch leichter fertig

zu werden, als mit dem sich allerorten regenden reformatorischen Ernst? Wie leicht man mit jenem fertig wurde, zeigt eine gelegentliche Exekution, wie die des Papst Paul II. gegen die „Priester der römischen Akademie" und ihren „Pontifex maximus" Ponponio Leto! Aber auch hier war es kaum das Heidentum, sondern das Bramarbasieren mit der altrömischen Republik, was den, übrigens nicht sehr kritischen, Papst vorübergehend in den Harnisch brachte. Glaubte man durch das klassische Ideal des Künstlers das christliche des Bekenners zum Schweigen bringen zu können? Wie eng sich diese Ideale berührten, vermag niemand deutlicher zu machen als Leon Battista Alberti, der Geistesverwandte des Buonarroti in der voraufgegangenen Generation. Bei der Frage der Anlage des Altars (de re aedificatoria VII, 13) entwickelt er förmlich das altchristliche Gemeindeprogramm der späteren Reformatoren, Einfachheit, Gemeinsamkeit des Tisches des Herrn (nur ein Altar!), Predigt. Er möchte die bildlichen Darstellungen der Gottheit am liebsten aus den Tempeln verbannen, beruft sich aber hierfür nicht auf Moses, sondern auf Numa-Pytagoras und Seneca (ib. II, 17). Auch seine Lobrede auf nächtliche Beleuchtung ist vielleicht eine urchristiche Reminiszenz, obgleich er dabei von den Alten redet, welche in den Schalen ihrer Kandelaber grosse wohlduftende Flammen anzündeten. (Burckhardt, Gesch. der Ren. 4. Aufl. S. 180.)

Durch die Wiederaufrichtung des klassischen Tempels, in Italien des nationalen, glaubte man die unbequeme Seite dieses kirchlichen Purismus am besten loszuwerden. Sogar der kirchliche Nationalismus, die unvergebbare Sünde bei den anderen Nationen, tolerierte

sich am leichtesten in Italien auf dem Gipfel seiner Macht. Den in Ferrara und Florenz versammelten Vätern des Unionskonzils zur Beseitigung des Schismas ist die „Platonische Theologie" ohne Zweifel wichtiger gewesen als die Dogmen der orthodoxen Kirche, und Gemistos Plethon interessanter als der Patriarch von Konstantinopel. Nur politische Gründe können einen antiken Philosophen vom Schlage grade eines Plato der grossen Welt so naherücken, dass die grossen Geldfürsten der Zeit ihn zu studieren beginnen, und der nüchtern harte Verbanner anderer rivalisierender Platoniker, von dem das realpolitische Wort stammt: „man regiert die Welt nicht mit Paternostern", ihn übersetzen lässt.

Es ist nicht der Plato der Republik und Gesetze — von diesem spürt man weniger als nichts in einer Zeit, deren gesundes politisches Ideal neben praktischem Machiavellismus noch immer die patriarchalische Theorie des „Familienregiments" blieb, wie sie in den Büchern des L. B. Alberti als „Herrschaft des Gerechten" (Dikaearchia) gefeiert wird. Sondern was sich um die Erotik des Symposion herum gruppiert und unanstössig genug war, in der Mediceischen Akademie mit verteilten Rollen gelesen zu werden, vor allem der Phädrus, der Lysis, der Philebus, alles im engeren Sinne erotisch Künstlerische, dann auch die Sprachphilosophie des Kratylus, endlich die Jenseitsmysterien des Phädon, des Timäus, das ist der mediceisch approbierte Plato des Quattrocento. Und der ist noch umfassend zu nennen gegen den Salonpoetiker Paolo Benis im Cinquecento!

Diesen im Zeichen Cosimos von Medici erst lateinisch und bald im Volgare redenden Plato hat schon der von seinem Enkel Lorenzo entdeckte junge

Künstler kennen gelernt, da er zum Symposion des Magnifico herangezogen wurde. Der Dantekommentar des alten Mediceischen Hauslehrers wird nicht der einzige Kanal gewesen sein, aus dem ihm die „Platonischen Ideen" zuflossen. Zwar der Unterricht Polizians wird „in Plato" nicht besonders ergiebig gewesen sein (s. u.). Aber es gab Werke im Volgare genug, die die Bekanntschaft vertiefen konnten; warum nicht Übersetzungen der Hauptgespräche selber? Zum mindesten finden wir einen italienischen Übersetzer der Briefe des Marsilio Ficino und von dessen Plato jedenfalls des Phaedrus („seu dialogi de Pulcro Platonis) Felice Figliucci aus Siena im Verlage jenes Francesco Priscianese in Rom, der nach Giannottis Dialogen zu Buonarrotis Intimen gehörte. (Joh. Corsii Commentarius de Platonicae Philosophiae post renatas litteras apud Italos Instauratione sive Mars. Ficini Vita Pisis 1771 p. 74). Und nimmt dieser nicht im Eingang des secondo Dialogo gegen die auf seine Ruhe eindringenden Freunde deutlich die Maske des platonischen, geistig verliebten Sokrates aus dem Phädrus vor?

Gewiss nicht bloss der Mediceerphilosoph ist Plato ihm geblieben. Er ward ihm, wie seinem Vorbilde nicht nur in dieser Hinsicht, Leon Baptista Alberti, zum Heiligen des weltlichen Mönchstums, das der seinem Werke lebende geistige Künstler und Literat zu führen hat. Auch eine neue Erscheinung einer neuen Zeit! Wenige haben sie so ernst genommen, wie gerade dieser im Brennpunkte der Sinnlichkeit schaffende plastischste Künstler. Heute hat man freilich meist nur den Massstab eines Pietro Aretino dafür, dessen Erpresserverdächtigungen nichts weiter zur Folge hatten als das

„aliquid haeret". Dem „Geiste" dieser Zeit entsprechend tönen möchte man den des Plastikers, den nicht bloss weibliche Formen entzückten, indem man die selbstquälerischen Gewissensskrupel des Melancholikers zu „Enthüllungen" des „Lasters" stempelt. Das „sich selbst enthüllende Laster" redet im allgemeinen eine andre Sprache als diese platonisch-poetische — und dieser Bildkraft!

Es scheint von Anfang an — d. h. seit Georgios Trapezuntios galligen comparationes philosophorum Aristotelis et Platonis — zu den eigentümlichen Waffen des Kampfes zwischen Aristotelikern und Platonikern gehört zu haben, Plato zum „Lehrer der Päderastie" zu stempeln. Ein solcher Aristoteliker ist z. B. der ältere Scaliger (vgl. des Verf. Poetik der Renaiss. S. 136). Auch Buonarroti ist zum mindesten in diese Seite der Platonischen Apologetik (seit Bessarion, in calumniatorem Platonis) eingeweiht gewesen und hat sich ihrer oft bedienen müssen, wie aus den bez. Ehrenerklärungen seines getreuen Condivi (cap. 56) erhellt.

Diese seltenen poetischen Selbstzeugnisse eines auf anderem Gebiete Schaffenden erinnern an Shakespeare, aber der Mann selbst an Beethoven. Bis auf die tiefsinnig auch wohl willkürlich (vgl. Frey Dichtg. 401, 467) ausgegrübelte Form, deren Unübersetzbarkeit selbst ein für die weltausspannende romanische Klangsymmetrie taubes Ohr weniger spielerisch als bizarr berühren wird: meist verdient die schwer auf sich selber ruhende Männlichkeit in ihnen den Vorzug vor ihrem unausweichlichen Zeitmuster, dem Virtuosen moderner erotischer Sentimentalitäten Petrarca. Michelangelos Abschriften von Petrarcas Sonetten (Nr. 180 in Vita di Laura: Amor io

fallo e veggio il mio fallire bei Frey LXVII u. p. 347, der daraus „ein prägnantes Zeugnis für die Abhängigkeit des Meisters von Petrarca“ macht; Son. Nr. 3 in morte di Laura: L' ardente nodo ov' io fui d'ora in ora, Berenson Nr. 1588 u. a.) können gerade bestätigen, dass er selber so glänzend ziseliert nicht dichten konnte.

Nicht ein brillantenbesetzter Spiegel, eine wirkliche, wenn auch wohl schartige Waffe gegen Eros ist dem Steinbearbeiter die Poesie: . . tal che mia voglia . . contro alla tua bellà di quella s' armi (p. 185). Man vergisst nicht leicht, dass die Hand, die hier das Plektrum handhabt, eben noch mit dem rohen Hammer die harten Steine geformt hat: Se'l mie rozzo martello i duri sassi forma (p. 266). Die Beziehung dieses Sonettes grade auf eine, sehr allgemeine Platonische, Vorstellungsweise des Kratylos, die — wegen ihrer Autorisierung durch Gianotti — auch Frey (Dichtungen S. 386) vertritt, erscheint mir grade nicht sehr zwingend. Aber der naive Ernst, mit dem die Grundgedanken des Phädrus, des Timaeus und des Symposion von dem doppelten Eros, als Beflügler und Beschwerer der Seele, von der vollkommenen Schönheit des Ganzen und Ewigen im Abglanz und der Zerteilung des Vergänglichen, von der Erschaffung der Zeit, von der Fesselung des Geistes in den Banden des Körpers, von der Sternenheimat der Seelen, in diesen Versen nachgegrübelt werden, ist aus spez. persönlichen wie allgemein literar-historischen Gründen anders zu beurteilen, denn als blosser zufälliger Nachklang aus den „heimischen Dichtern“.

Ho visto qualche sua compositione.
Sono ignorante, e pur direi d'havelle
Lette tutte nel mezzo di Platone.

Dies Kompliment des Berni: Ich weiss es im einzelnen nicht zu belegen, glaubte es aber alles im Plato gelesen zu haben, spricht selbst als blosse Reimfloskel (Platone auf compositione) für die Beurteilung dieses Geistes in diesem Lichte. Ebenso wie das (posthume) Bild, das ihn in der Platonikerversammlung der Ruccellai-Gärten zeigt, jedenfalls für seine Inanspruchnahme durch diese Kreise zeugt.

Denn wenn selbst Michelangelo gar nichts „von Plato verstanden" hätte, wie K. Frey (Dichtungen S. 320 und S. 368 ff.) versichert, so wirkte doch soviel vom Platonismus seiner Umgebung auf ihn ein, dass er die nicht sowohl Platonischen als kirchlichen Vorstellungen seiner heimischen poetischen Vorbilder über Seele und Unsterblichkeit in dem inzwischen herrschend gewordenen Platonistischen Verstande persönlich, mehr oder minder bewusst, umgestaltete.

Gar manches was in Michelangelos Dichtungen bereits unanstössig und vulgär erschien, würde bei Dante und Petrarca kundigen Zeitgenossen stark „heidnisch" geklungen haben. Jene Platonistische Anbetung der Schönheit als eines göttlichen Attributs (wie in dem Sonett veggio nel tuo bel viso p. 216, bei Frey No. LXIV) und ihre Abgrenzung von der Sinnlichkeit stammt in dieser charakteristischen Wendung gegen „den böswilligen Pöbel, der das, was er meint, anderen anrechnet" (il vulgo malvaggio, isciocco e rio — diquel che sente altrui segnia e addita) gewiss nicht aus Dante. Der Körper als „irdischer Kerker" (carcer terreno), nach Frey (a. a. O. S. 462) aus Petrarca, zeigt sich in Michelangelos Madrigal (p. 101 bei Frey CIX, 163) als Leichnam (grieve salma), den loszuwerden ein Glück ist. Es

folgt der Platonischen Auffassung (z. B. Phaedrus p. 250), dass die Seele, soweit sie im Körper befangen, tot ist: „Der Körper wird beim Orpheus Kerker und Grab genannt, da die Seele im Körper gleichsam tot zu nennen ist" (Corpus apud Orpheum carcer dicitur atque sepulchrum, utpote quae in corpore tanquam mortua dicetur anima) so lautet ein in ein Brevier, die „Pulcherrimae Sententiae", aus Marsilio Ficino aufgenommener Ausspruch aus seinem Plato-Kommentar. Für Dante ist das Leben zwar ein correr alla morte, ein „Jagen nach dem Tode" (der Sünde!), aber niemals der Tod selbst, wie so oft in diesen Dichtungen. Die „angelica farfalla" Dantes (Purg. 10, 125), der „Himmelsschmetterling" braucht als Erdenwurm (verme) diesen irdischen Puppenstand, um sich in ihm auszubilden (nati a formar l' ang. farf.) Er schilt das „unfertige Insekt" (entomata in difetto), dessen Bildung nicht gerät (in cui formazion falla). Die kirchliche Seelenlehre jener Dichter ist dualistisch, moralpädagogisch, die des Platonismus ist monistisch und wissenschaftlich, d. h. theosophisch bis zu Karma und Seelenwanderung.

Man darf den Unterschied nicht übersehen, der darin liegt, dass der Seinsphilosophie des Plato (der unter allen seinen Vorgängern doch grade nur den Parmenides gelten lässt!) das Erdendasein der Seele als eine Ausstossung vom „wahrhaft Seienden" und in diesem Sinne der Leib als der sie davon abschliessende Strafort gilt. Der Eingang des Theätet und die überall hin verstreuten Sticheleien auf den Heraklit genügen, um diese platonische Grundtendenz gegen das ewige Werden in Erinnerung zu rufen. Die christliche Kirchenlehre, wie sie in Dantes poetischem Lebensbild und

den danach geformten Anschauungen Petrarcas zum Ausdruck gelangt, muss schon ihrer erziehlichen Absicht nach die Philosophie des Werdens in den Vordergrund stellen. Der Körper ist bei diesen Dichtern ein nötiges, aber geringes und dabei zerbrechliches Gepäck, ein vergängliches Kleid (Questa mia grave e frale e mortal gonna, Petrarca, Son. in morte di Laura 77), das den zum Himmel aufstrebenden „nackten" Geist (tr. d. morte I 2) behindert (quell' ale — con le quai del mortale — carcer nostr' intelletto al ciel si leva, Petrarca Canz. 17). Für Geist tritt auch gleichbedeutend Licht ein: in pochi sassi chiuse 'l mio lume (Petrarca, Son. in morte di Laura 38) und der Körper ist nur Edlen dunkel („prigion oscura", Trionfo di Morte cap. II 34). Dem Platonisten ist er ein Strafort aller, dem durch hohe Betrachtung schon während des Lebens zu entfliehen, das Ziel der Methode, analog der Buddhistischen Askese, darstellt. Bei Dante ist letzteres ein gar nicht subtil genug zu motivierender, immer wieder in Erinnerung gebrachter Ausnahmefall der „Gnade".

Dantisch scheint also nur der eher platonische Gedanke Michelangelos, seiner Schönheit, die ihn über sich selbst hinaus hebt (tanto sopra me stesso mi fai salire) im sterblichen Leibe ins Paradies zu folgen (ascender col mortale in paradiso p. 62, ascender vivo fragli spiriti eletti p. 250). Petrarca bittet den biblischen Gott (Signior) um möglichste Beschleunigung des Prozesses der Abstreifung dieses Puppenstandes (Son. in morte 85). Die Verwendung des „Signor" als „Herr" der Liebenden in dieser Lyrik müsste zeigen, wie er unter platonischem Einfluss allmählich zum Eros d. h. einer immanent kosmischen Macht wird. Bei

Dante vertritt Beatricens sich gradweis steigernde Schönheit den gleichen Sinn des Werdens und Wachsens, wie ihr Blenden zeigt, durchaus im rein intellektuellen Verstande der Erleuchtung. Dass Beatricens Schönheit beim Eintritt in die Sphäre der Venus besonders wirkt (Par. 8, 15), gehört schon zu den Einflüsterungen des neuen Geistes. Den Künstler blendet die allzu nahe Schönheit, die das Herz nicht erträgt: Dunque s'apresso il cor non mi sopporta — L'infinità beltà, che gli occhi abbaglia . . . (p. 182). Dante wird durch das Licht im Auge der Geliebten (le luci) zum Himmel gehoben (Par. I 64 ff.), durch die Erleuchtung der Liebe (Amor che il ciel governi — Tu'l sai che col tuo lume mi levasti). Bei Michelangelo bewirkt es die Schönheit des Antlitzes (der Form): La forza d'un bel viso a che mi sprona? Ascender vivo fragli spiriti eletti (p. 250).

Michelangelo erweist sich gradezu als korrekter Platoniker in seiner genauen Wiedergabe der Grunddogmen Platos von der aus der Ewigkeit in die Zeit ausgestossenen Seele (tu desti al tempo ancor quest' alma diva p. 240, la nostra eterna quiete fuor d' ogni tempo p. 40) und von der unsterblichen Idee (l'immortal forma p. 218), die sie in diesem unwürdigen Straforte darstellt. Die für den Bildhauer charakteristische Beziehung auf Form und Zeit im Bilde des irdischen Kerkers (der Seele und nicht des abstrakten christlichen Geistes) unterscheidet ihn von seinen, noch nicht in Plato wurzelnden Vorgängern. Diese Form wird dem sinnlichen Künstler gelegentlich ganz zur tatsächlichen Gussform, die auch nur durch Zerbrechen ihren köstlichen Inhalt, die Statue, frei gibt:

. . . la forma che sol fratta il tragge fora (p. 39). Er hatte ein Gefühl von der Macht über die Zeit, die die Natur aus Rache über die Vernichtung der Form dem Künstler verlieh: . . . S' un sasso resta e coste' morte affretta. — Chi ne farà vendetta? — Natura sol, se de suo' nati sola — L' opra qua dura e la suo il tempo invola (p. 38).

Besässen wir mehr Zeugnisse aus seiner ersten Lebenshälfte — alle hat er nicht vernichtet! — so zeigte sich uns dieser Unterschied ohne Zweifel noch weit stärker und gewiss im Geiste des „heidnischen Philosophen" des seine Jugend bildenden Kreises. Denn der Bibelleser und nach kirchlicher Korrektheit zurückstrebende Seelenfreund der klösterlichen Marchesa hat als Pendant zu den ihrigen seine uns jetzt vorliegenden Gedichte redigiert. Und wie scharf man doch damals den von Plato ausgehenden transzendentalen Monismus, der die Welt nur als Trübung und Verschleierung des „wahrhaft Seienden" ansieht, im Gegensatz zum kirchlichen Dualismus von Gott und Welt und darum als antichristlich empfand, das können die Kämpfe beleuchten, die selbst der geistliche Vater der Platoniker, Marsilio Ficino, um seinen Philosophen zu führen hatte. Die Auseinandersetzungen mit dem Religiosus vor dem Buche de vita (aus dem Jahre 1489), gegen Denunzianten beim Papst Innozenz VIII., vielleicht aber auch an die Adresse des Mönches von S. Marco gerichtet, geben davon ein anschauliches Bild. (Vgl. Hier. Savanarolae Opus eximium adversus divinatriam astronomiam in confirmationem confutationis ejusdem astronomicae prodictionis. Florentiae 1500 und 1581.

Denn die guten Werke und die (die allgemeine Fähigkeit zu ihnen voraussetzende) Freiheit des Willens sind

die Angelpunkte, um die sich Predigt und Lehre des Dominikaners dreht. Ihr zuliebe griff Savanarola die sich von der Welt untätig zurückziehende Kontemplation an und die alles aus der Notwendigkeit der Naturgesetze erklärende Wissenschaft der „Mathematiker". „Tanto sa ciascuno quanto opera —" „Jeder weiss soviel als er tut", war seine Devise. In den Predigten über den „Hiob", die grosse biblische Diskussion des „Ignoramus", vertritt er sie am nachdrücklichsten. Dies ist der Kern seines theoretischen Gegensatzes gegen die Florentiner Platoniker. Ihre mit der Astrologie, dem Schosskinde der Grossen, liebäugelnde kosmisch-mechanistische Wissenschaft trifft er in dem oben berührten Buche. Er fasste es absichtlich populär und in italienischer Sprache ab, um der namenlosen Schädigung des Volkes durch diese „falsche Wissenschaft" zu begegnen. Sein Ordensgenosse Fra Thoma Buoninsegni gab es lateinisch heraus (s. die Widmung an Giovanni Accajuoli vor dem Apologeticus). Savanarola lobt darin (p. 70 des Druckes von 1581) exzessiv den Aristoteles, als den scholastischen Hort der Willensfreiheit, und wirft (p. 55) einen scheelen Seitenblick auf den princeps Astrologorum unter Platons Schüler Eudoxus (aus Knidos). Dass er diesen berühmten Astronomen des Altertums „Platonis auditor" nennt, beweist, dass er Ciceros Anschauung über die Prophetie de divinatione (II 42, 87) im Sinne hat. Dass er das Pamphlet an seines ergebenen Freundes Pico „astrologische Bücher" anknüpft, vorgeblich zur Bestätigung der in ihnen niedergelegten Widerlegung des wissenschaftlichen Prophezeiungswahnes, sieht wie Rücksicht aus, enthält aber eine Zensur. Sie wird ihm um so

leichter, als die Schrift bereits den vorzeitigen Tod seines jungen Freundes beklagt und die Milderung anwenden kann, dass dieser sie noch kritisch überarbeitet haben würde. („Liber adhuc non plene castigatus" s. sein Prooemium). Denn er sagt offen in seinem Buche, dass dergleichen liebevolle Versenkungen in die astrologischen Lehren nur schaden, weil jeder sie nur lese, um daraus prophezeien zu lernen. Die merkwürdige, besonders im Süden immer wiederkehrende, Doppelnatur des religiösen Schwärmers und nüchternen Politikers wird auch hierdurch charakterisiert. Die religiöse Prophetie der Bibel stand ihm über allen Zweifel. Er schrieb sich ihre Gabe selber zu (s. sein Compendium revelationum von 1495 p. CIII und seinen Dialogus deveritate prophetica von 1497). Zum mindesten wird niemand dem politischen Asketen Hypersensibilität für die politische Konstellation absprechen. Doch war es dies, was er auf der Folter immer zuerst preisgab. (Vgl. Villari über diesen Punkt II 261 ff. der deutschen Ausg. seines Savanarola.)

In einer Hinsicht freilich scheint der Platonismus die kirchlich-dualistische Vorstellungsweise noch überbieten, dabei aber zugleich monistisch berichtigen zu wollen. Nämlich in der verzückten Verehrung des Lichts und völligen, optimistischen Leugnung des Dunkels in der Welt. Er hat das einseitig systematisch gegen den Parsisch-Manichäischen Sinn ausgebildet, so dass dagegen die in der Bibel und ansteigend im neuen Testament vorkommenden allbekannten Anregungen fast zurücktreten. Schon Dante treibt im Geiste seines kosmischen Systems der Planeten-, Sonnen- und Fixsternhimmel mit abschliessendem Empyreum eine ausschweifende Licht-

verschwendung und -Anbetung; immer mit der Autorität jenes frühkirchlichen Neuplatonismus. In diesem sind mit denManichäischen Vorstellungsweisen gewiss auch Reste des mit dem jungen Christentum rivalisierenden ausschliesslich solarischen Mithraskultus konserviert worden. (Vgl. über diese zum Teil in den Zauberkreis fallenden, darum aber für die poetische Sphäre und ihre spezielle Bildlichkeit wichtigen Beziehungen — Emporschweben, planetarische und andere Lichtgottheiten — eine neue Arbeit über die Mithrasmysterien: „Zur Frage nach dem Ursprung des Gnostizismus" von Wilh. Anz, in Gebhardts und Harnacks Texten und Untersuchungen z. Gesch. d. altchristl. Lit. XV, 3, besonders 78 ff.) Bei unsern Platonisten wird mit der Anbetung einer unsichtbar nur dem Eingeweihten aufgehenden Zentralsonne in aller Form ein mystischer Kultus getrieben. Vor Platons Büste bei Marsilio brannte ein „ewiges Licht". Die astrologischen Neigungen zumal der Grossen kamen dem entgegen. Auch von Lorenzo von Medici besitzen wir einen trionfo dei sette Planeti (Opere III, 184 f.), der an astrologischer Rechtgläubigkeit nichts zu wünschen übrig lässt: Maninconici avar miser sottili — Ricchi, onorati, buon prelati e gravi etc. Pomposi re musici illustri e savi — Astuti parlator, bugiardi e pravi — Ogni vil opra al fin da noi procede. (Melancholiker, Geizige, Elende, Feine — Reiche, Angesehene, gute schwere Prälaturen — mächtige Könige, berühmte Musiker und Gelehrte — schlaue Redner, Lügner, Lumpe und jede Schandtat hängt schliesslich an uns!)

Dante verdankt dem seine Wirkung auf Kreise, die ihm sein Schimpfen über ihre Landschaften, Stadtgemeinden, Familien noch empfindlich übel nahmen

und es sich noch nicht zur Ehre rechneten, wie heute der italienische Uradel, „schon in der Hölle bei Dante zu sein“. Gerade unser Landino, als das Sprachrohr Florentinischer Machthaberkreise, gibt davon sprechende Beispiele: Non posso fare, che in questo luogo o in alcun' altro non mi dogli: perche vorrei, che tanto poeta e di sì mirabil ingegno e dottrina non s'havesse lasciato trapportar dalla perturbatione dell' animo inverso la sua patria. Ma è vero il verso d' Homero, che Iddio non dette mai a un solo ogni cosa. (Ich kann nicht umhin, hier und an andern Orten Schmerz zu empfinden, weil ich wünschte, dass ein so grosser Poet von so bewundernswertem Geiste und Wissen sich von der Erbitterung gegen sein Vaterland nicht so hinreissen liesse. Aber der Vers Homers ist wahr, dass Gott einem allein nicht alles gibt.) Das bemerkt er zu dem Ausbruch des Jubels über die Niederlage der Florentiner bei Montaperti:

. . . quando fu distrutta
La rabbia Fiorentina, che superba
Fu a quel tempo, si com' hora e putta.

. . . als erhielt ihr Teil
Die Florentiner Wut, die damals frech
Und üppig war, so wie sie heute feil!

Purg. 11, 112—115.

Der Astrolog des Florentiner Platonikerkreises Pico von Mirandula ist es, der Dantes Vorzug vor Petrarca bei Lorenzo von Medici vertritt, den dieser (noch 1484, aus welchem Jahre, Anfang Juli, Picos Brief datiert ist) „häufig abscheulich, rauh und trocken, vielfach roh und ungeschliffen“ fand. („nonnunquam horridus et asper et strigosus ut multum rudis

et inpolitus"). Er gibt das zu. Das gestehen selbst seine „Verschlinger" (hoc etiam ejus avari fatentur). Allein er kennt bereits das grosse Stilgeheimnis des beim ersten Eindruck Abweisenden, damit aber geheimnisvoll nachhaltig Anziehenden im Gegensatz zu dem sich leicht Einschmeichelnden, dann aber nicht Festhaltenden. (. . . Franciscum quandoquidem non respondere pollicitis, habentem quod allectet in prima specie, sed ulterius non satisfaciat. Dantem habere quod in occursu quandoquidem offendit, sed juvet magis intima pervadentem. Opera omnia, Basileae ex off. Henricpetrina s. a. fol. 349, 350.)

So sieht auch Polizian in dem herablassenden Seitenblick auf die vier Volgardichter in der Nutricia Sylva („de poetica et poetis") in Dantes Himmelfahrt nur eine „Sternenreise", „Dantem per stellas volantem" (v. 720 sq.). Lorenzos Dichtungen stellen beide natürlich höfisch höher als Dante und Petrarca. Den Magnifico hat weder Platonismus noch Dantekult noch persönlich die politisch zur Schau getragene Verehrung für seinen Lehrer Marsilio Ficino gehindert, Dantes Werk unter dem platonischen Titel des „Simposio" so rücksichtslos zu travestieren, wie in den Kneipzeitungsterzinen der „Beoni" (Trunkenbolde); ferner in dem Canto di uomini che vanno col viso volto di dietro (Gesang der Leute, die mit verkehrtem Gesicht gehen, nämlich wie die Wahrsager und Zauberer im Inf. XX, hier aber als Vertreter der ganzen verkehrten Welt. In den Ausgaben der Canti Carnascialeschi, sowohl der alten als der von 1750, wird der Autor des Liedes jedoch unbestimmt gelassen, vgl. die grosse Florentiner Ausgabe der Opere di Lorenzo de Medici 1825 fol. III, 206 Nota 88).

Von den Beoni hat der hohe Verfasser neun grosse Capitoli — das achte ist allerdings wegen allzugrosser Ausgelassenheit in den Ausgaben ausgelassen — mit erstaunlicher Verve improvisiert, bis ihn die Sache nicht mehr freute und er in der Mitte abbrach. Es gibt freilich keinen anderen Schluss für diese Bambocciaden, deren Ereignisse darin bestehen, „che un peto trasse uno della compagnia", als das aschgraue Elend. Die jenseitige Welt, in die der in die Strassen von Florenz träumend hineinschlendernde Dichter geführt wird von einem duca wie Virgil unter Virgilisch-Danteschen Floskeln vom „treuen Achates" u. dgl., ist eine Kneipe in Ponte a Rifredi: „del ber suo Paradiso" ein Saufparadies! Das Ziel ist ein frisch angezapftes Fass, der Skandal dieser „Sphärenharmonie" so gross, dass die beiden Besucher (il Duca ed io) betäubt werden wie die Leute am Nilkatarakt. (Schluss des Cap. V. Zur Erklärung vgl. Polizians Nutricia v. 181 sq. Nilive ruentis — Exsurdans vicina fragor, nach Cicero, Somn. Scipionis cap. 10, u. Stanze per la giostra I 28.) Die Sprache der mystischen Allegorese vom Dürsten und der Trunkenheit wird nicht bloss Dantisch parodiert (Cap. II Adorardo non son io — Ma son la sete . . . Ich bin nicht Odoardo, sondern der Durst!) Auch die zünftige Theologie wird hereingezogen — Landpriester eröffnen gleich das Gelage —. Als das maggior supplizio — che avesse in terra il nostro Salvatore „die grösste Qual des Erlösers auf Erden" wird (in Cap. IV) der Moment erklärt, da er am Kreuze sprach: Sitio (Ich dürste).

Wenn unter den bekannten Namen (Strozzi, Vettori u. a.), die hier aufstossen, der Bertoldo, dessen

Durst im Cap. VI als bugiarda (nicht probehaltig) verschrien wird, mit dem mediceischen Kunstlehrer eine Person ist, so hat sein junger Eleve Buonarroti auch von dieser Seite des Mediceischen Hoflebens intime Kenntnisse gehabt. Der kulinarische Brief Bertoldos an Lorenzo (jetzt genau in K. Freys Quellen und Forschungen I, 77 f.) widerspräche dem nicht. Die Anregungen zu Michelangelos Bacchus und Bacchanale (Windsor) liegen vielleicht nach dieser Richtung.

Sein Verhältnis zu Dante blieb jedenfalls von solcher Profanierung rein. Dante traf die stolze Seele des seine „hochadliche" Herkunft („la poca nostra nobiltà di sangue" Par. 16, 1.) sogar dem plebejischen Roverepapst gegenüber fühlenden Künstlers. Er liess sich später seine Herkunft von den Grafen von Canossa, den Schenkern des Kirchenstaats (!), bestätigen. Es scheint, als ob schon der junge Buonarroti im stillen mitgefühlt habe mit dem heimischen, aristokratischen Dichter im Elend gegen die „machthabenden Emporkömmlinge" in der „nunmehr so gemischten" gentry (la cittadinanza ch' è or mista . . Par. 15, 49). Ich glaube, dass hierin die Erklärung liegt für das den Medici gegenüber zwiespältige Verhalten des „eingefleischten Republikaners, der persönlich Ehren und Würden ausschlug, der an der Erhebung der Stadt Florenz gegen den mit den Medici verbündeten Kaiser eifrigsten Anteil gehabt hatte". (Frey, Biogr. M. A.'s S. 11, wo jetzt seine Genealogie gründlich untersucht ist.) „Vidi quel Bruto che caccio Tarquino" (Inf. 4, 127)! Dieser Brutus, der edle Verjager des tuscischen Tyrannen, „der aus Hochmut mehr sein wollte als die andern Bürger" (essendo nato Cittadino come gli altri), nicht der

Mörder des Caesars!, war das politische Ideal, das er überlebensgross meisselte. Aus seiner erregten Verteidigung des Danteschen Aburteils über die „Verräter" Brutus und Cassius in Giannottis 2 Dialogo (Firenze 1859 p. 57 qs.) geht dies notwendig hervor. Das Distichon (Bembos?) unter der Büste ist überflüssig.

Um so weniger kann es auffallen, dass er die Platonisch-Dantesche Licht- und Sonnenverehrung nicht teilt, wie der glänzende Lorenzo sie von seinem Platonisch-theologischen Lehrer Marsilio Ficino überkam und in seinem Namen verkündet. Marsilios liber de lumine stellt den Grundsatz auf: Deus autem ipse est lumen immensum in seipsum consistens ac per se in omnibus et extra omnia perimmensum. Gott selbst ist unendliches Licht, in sich selbst bestehend und in und ausser allem ausgegossen. Dem gegenüber fand der dunkle, unansehnliche, entstellte Künstler die selbständige Aufrichtigkeit zu jenen merkwürdigen, poetischen Lobpreisungen der Nacht und des Dunkels, als der Eltern grossen Denkens und reinen Schauens, die zugleich für seine bedeutsamsten künstlerischen Konzeptionen notwendige Aufschlüsse bieten. In welchen Gegensatz sich dieser poetische Obskurantismus gegen den Platonistischen Lichtmonismus stellt, zugleich aber wie das Grübeln über dies Thema in der Zeit lag, möge folgende Auslassung Marsilios über „das Trübe" (im lib. de lum.) erweisen: Aiunt Platonici sicut se habet frigus ad calorem, nigredo ad albedinem sic habere tenebras se ad lumen, ut tenebrae non sit privatio pura luminis, sed lux minima vel opacissima. Nigredo minus opacum lumen perpicuum quasi

quaedam paulo clarioris luminis inclinatio. Color quaedam luminis terminatio.

Die Platoniker sagen, wie die Kälte sich zur Wärme, das Schwarze sich zum Weissen verhalte, so verhalte sich die Finsternis zum Licht; so dass die Dunkelheit nicht die völlige Beraubung des Lichts darstelle, sondern ein allergeringstes oder schattigstes Licht. Die Schwärze ist ein minder durchsichtiges Schattenlicht, gleichsam die Ablenkung eines minder klaren Lichtes. Die Farbe ist auf der Grenze des Lichts. Alberti (l. c. p. 137) erklärt das Dunkel als dem Künstler von Natur verhasst: di di in die fa la natura che ti viene in odio le chose orride e obscure (Von Tag zu Tage wirkt die Natur in dir den Hass gegen das Abscheuliche und Dunkle).

Auch Petrarca betont in der berühmten (I) Nachtsestinne das Unnatürliche seines Treibens, das ihm im Gegensatz zu fast allen Lebewesen die Nacht für seine Arbeit (tempo ti travagliare) — d. i. Tränen und Sehnen — bestimmt. Er findet nicht die Ruhe für seine Seufzer an der Sonne:

Non ho mai triegua di sospir col sole:
Poi quand' io veggio fiammeggiar le stelle,
Vo lagrimando e desiando il giorno.

Es ist doch immer der Tag und die Sonne (Lauras Antlitz) die er ersehnt . . .

Und wenn die Nacht vertreibt den klaren Tag
Und unsere Finsternis macht drüben Morgen,
Da schau ich denkend zu den bösen Sternen . . .

Quando la sera scaccia il chia giorno
E le tenebre nostre altrui fann' alba
Miro pensoso le crudeli stelle . . .

Unser Dichterkünstler dagegen setzt das äussere Dunkel in Beziehung zu dem inneren Dunkel des in sich

Geteilten, sich mit Scham (vergogna) selbst Anklagenden. Che non riporterà dal vivo sole — altro che morte? e non come Fenice. — Ma poco giova: chè chi cader vuole — non basta l'altrui man pront' e vittrice. (Was hoffst du vom lebendigen Sonnenlicht. — Andres als Tod? und nicht nach Phönix' Weise! — Wer fallen soll, der fällt auf jedem Gleise. — Ihn rettet andre Hand, bereit und siegreich, nicht. p. 198.)

Mit dem Namen Febo di Poggio und seinem spielend, macht er sich zum Phaeton — ein Bild, das auch seinen Zeichenstift beschäftigte —, der von der Erhebung (poggio) des Freundes zur Sonne (Febo) abstürzt und zerschellt: „. . . s' è Febo e 'l suo bel volto noto, — e più c' al gran veder t' è ben arroto (!) — volare al poggio, ond' io rovino e caggio." (p. 262.) Die offenkundige Beziehung auf die Himmelfahrt eines Glückskindes stellt diese Gedichte, die doch unmöglich zufällig und sicher mehr als herkömmlich die Themen Febo und Poggio verarbeiten, in diesen nächtigen Gedankenkreis. Das Bild selbst, Phöbus auf dem Hügel thronend, zu dem Phaeton emporsteigt, findet sich im Anfang des 2. Ges. von Ovids Metamorphosen. Die allegorische Bedeutung von poggio (Hügel) für bona actio und die Erhebung zur Kontemplation (sublevare de terrenis ad contemplanda coelestia) erörtert z. B. Hugo v. St. Victor (Migne t. 177, p. 924, 1127).

Der Dichter macht aus jener göttlichen Scheidung von Licht und Finsternis einen Schicksalsspruch und erblickt seine Genugtuung nur darin, dass die ihm bestimmte Nacht dem geliebten Wesen den Tag vorbereite. Aus dem letzten Motiv aber bricht mit einem Male im antistrophischen Sonett die überraschend tiefsinnige

Umkehrung hervor, dass eben solche Nacht (wie sie seinem Leben beschieden war) etwas allem Geheimen Eigentümliches und wohl zu Hütendes sei; dass schon das geringste Leuchten (bezeichnend hierbei der Hinweis auf den [Glüh-]Wurm, vil cosa! vgl. verme in Dantes Purg. X 124 sq.) sie zu stören vermöge; dass die Keime, die der Sonne bedürfen, des Ochsenpflügers harren, die Menschenpflanze aber das Dunkel brauche, um zu entstehen und darum die Nacht heiliger sei als der Tag, je mehr der Mensch jeden andern Erdenkeim aufwiege.

Eine hieran (diese Keime) bemerkenswert anklingende Lobpreisung der Nacht (aus der Thebais I 498 sq.) von Statius, dem Führer Dantes im Purgatorio, findet sich im Artikel „Notte" des ersten Buches der im Volgare verbreiteten Genealogia degli Dei des Boccaccio (vgl. unten).

So ganz unvorbereitet erscheint auch im Platonischen Geiste diese eigenartige Vorstellungsweise des nervösen Nachtmenschen nicht. Der im Volgare abgefasste Kommentar Picos von Mirandula zur Canzone d'Amore des Girol. Benivieni (l c. 7) macht ganz ähnlich das feindliche Unglücks-(Sabbats!-)gestirn der Astrologen, den Saturn, zum Patron der kontemplativen Intellektualmenschen; während (Mithras) Jupiter, das (Sonntags-)Glücksgestirn, die Weltseele repräsentiert und die (Glücks-)Weltmenschen macht: Saturno . . significativo della natura intellettuale . . fa li huomini contemplativi; Giove . . che e l' anima de mondo . . da loro principati, governi . . perche la vita attiva e circa le cose inferiori d. h. wie Jupiter unter dem Saturn ist. In dem Mythos der Dynastien (Zeitalter)

der drei Götter Uranus (Celio i. c. Cielo), Saturn und Jupiter spiegelt sich diese dunkle Weisheit. Sie liegt vorgebildet in jener unheidnischen und widerkünstlerischen Erhebung des Unsichtbaren, die gleichwohl durch ihre mystische Annahme einer unsichtbaren Zentralsonne und ihres alles Irdische weit überstrahlenden Lichtes, sowie durch ihren poetischen Vortrag so viel dazu beigetragen hat, dem biblischen Gotte seinen Altar unter den Völkern zu bereiten.

Dem Lichte grade fällt eine Hauptaufgabe zu in der Vermittlung der Abbilder der unsichtbaren Ideen, als deren anschaulicher Inbegriff im vorirdischen Urzustande der menschlichen Seele im Gegensatz zur abstrakten Weisheit ja die Schönheit gilt. Ihr gilt „die Sehnsucht nach dem damaligen Zustande in unserer Erinnerung". Sie erwartet uns wieder, „zu untadeligen, unverfälschten, unwandelbaren seligen Gesichten vorbereitet und geweiht in reinem Glanze, rein und unbelastet von diesem unserem Leibe, wie wir ihn nennen, den wir jetzt eingekerkert wie ein Schaltier mit uns herumtragen". (Phädrus c. 30 p. 250.) Das Organ im menschlichen Körper für ihre im Kern unsinnliche Einwirkung ist das Auge. Phädrus c. 31, p. 250: „Was nun die Schönheit betrifft, so glänzte sie wie gesagt schon unter jenen wandelnd, und auch nun wir hierhergekommen, haben wir sie aufgefasst durch den hellsten unserer Sinne aufs hellste uns entgegenschimmernd. Denn das Gesicht ist der schärfste aller körperlichen Sinne, vermittelst dessen aber die Weisheit nicht geschaut wird, denn zu heftige Liebe würde entstehen, wenn uns von ihr ein so helles Ebenbild dargeboten würde durch das Gesicht; nur der Schönheit ist dieses zuteil

Digitized by Google

geworden, dass sie uns das hervorleuchtendste ist und das liebreizendste." Die Schönheit ist also im eigentlichen Verstande das ewige Seelenfluidum und darum das Medium der Liebe . . . „so geht auch die Ausströmung der Schönheit wieder in den Schönen durch die Augen, wo der Weg in die Seele geht, zurück . . und erfüllt auch des Geliebten Seele mit Liebe" (ib. p. 255). Über die Augen als erstgeschaffene unter den Organen und „Wege des Lichts" (φωσφόρα), das Licht als nicht brennendes Feuer handelt der Timaeus p. 45.

So fehlt auch unserem Schönheitskundigen nicht die Erinnerung an das ersehnte Licht des obersten Schöpfers: desiata luce del suo primo fattore, p. 199, Frey LXXV. Der von Frey vollständig mitgeteilte Werdeprozess dieses Sonetts, für die Platonische Vorstellungswelt des Dichters besonders lehrreich, bringt anfänglich gradezu den Ausdruck des „idealen Lichts" immaginata luce. Es durchleuchte als „Erinnerung einer andersartigen Schönheit das Herz" (o se dallo memoria . . . alcuna altra beltà nel cuor traluce) auf dem Wege durchs Auge: Tu c'hai negli occhi tutto il paradiso p. 186; se'l foco alla bellezza fusse equale de be' vostri occhi p. 208; solo d'un sguardo fui prigione e preda p. 115. Allein „diesen glühenden Strahl aus einem ursprünglichen Zustand" (v. 6 del suo prestino stato il foco ardente Frey, Version III c) sieht er nicht immer, wie Lorenzo voll seligen Genügens im Auge seiner Dame. Er lernt den „süssen Blick" durchschauen, von dem auch er ausgeht. Ihm hinterlässt er ein „kochendes Ungreifbares, das ihn treibt zu weinen" (un non so che cocente, ch' è forse or quel ch' a pianger mi conduce). „Ihm scheint in andrer Art wie andern"

(a me d' un modo e d' altri in ogni altrove) die eine Geistessonne, die das All bewegt. Nach der Schwäche, in der die göttlichen Skizzen (divine prove p. 247) der ewigen Idee diese zu fassen vermögen, ist sie mehr oder minder hell. Allein das empfängliche Herz (nel cor ch' è piu capace) packt sie stärker. Denn sie trifft in ihm auf ihr eigenes Wesen. (Der Schluss — v. 11. fehlt in der Zurechtmachung des Bisnepote — ist früher, in Deutschland — bei Regis Nr. 4 — zu einem Liebeskompliment entgegengesetzten Sinnes ergänzt.) Diese pantheistische Idee vom All in seinen Teilen (Timäus, p. 35) wird wie hier subjektiv, ein andermal (p. 202) objektiv zum Lobe der göttlichen Kunst des Demiurgos gewendet:

Colni che 'l tutto fe, fece ogni parte
E poi di tutto la più bella scelse,
Per mostrar quivi le sue cose excelse,
Com 'ha fatt 'or con la sua divin 'arte.

Er, der das Ganze schuf, hat jeden Teil gemacht,
Und hat daraus das Schönste sich erlesen,
Daran zu zeigen sein erhabenes Wesen,
Wie er's mit seiner Gotteskunst erdacht.

Eben diese Lehre von der erlesenen Schönheit der Teile gibt mit antinaturalistischer Spitze gegen die auch von Michelangelo verpönte leere „Ähnlichkeit" L. B. Alberti in libro II des Traktats della Pittura (ed. Janitschek p. 150/51): E di tutte le parti li piacerà non solo venderne similitudine, ma più adgiugnervi bellezza. Es folgt ein abschreckender Hinweis auf den antiken Naturalisten Demetrius und die bekannte Kunstfabel von der Schönheitsauswahl des Zeuxis (nach Plinius 35, 64), die von da an (in anderer Form schon gesta Rom. c. 47!)

eiserner Bestand der Poetik und Kunsttheorie der Jahrhunderte ward. Auch der Geschmack des Zeuxis für die Homerische forma fatticcia in le femine (Riesenweiber, l. c. p. 129, wörtlich nach Quintilian XII, 10, 5) kommt in Albertis Traktat in Betracht.

Das jedenfalls bekannteste seiner Gedichte gestaltet den auch im künstlerischen Verkehr von Michelangelo als Paradoxon hingeworfenen Gedanken des Alberti (s. u.), dass in jedem Marmorblock eine vollendete künstlerische Idee beschlossen sei (Non ha l' ottimo artista alcun concetto — Ch' un marmo solo in se non circonscriva, p. 173) und dass es nur auf die dem Geiste (intelletto) gehorchende Hand ankomme, sie zu enthüllen. So fühlt er, die Lehren des Phädon auf seine eigenste Kunst übertragend, seine eigene Idee in sich, im rohen Material, als schlechtes Tonmodell, der Erlösung harren. Die nobil donna (Vittoria) ist die Bildnerin, der diese Seelenkunst zufällt. Wie verbreitet dies psychologisch-pädagogische Vergleichsspiel mit der Skulptur unter den Florentiner Platonikern war, kann man aus den unter die „Sentenzen" aufgenommenen Aussprüchen des Marsilio Ficino im Kommentar zum Dionys-Areopagita entnehmen: „Si fecit Deus hominem ad imaginem suam, certe est in homine statua Dei, quamvis abditamentis abscondita." Ferner: „Mundum Deus statuam fabricatus est suam." Also der Mensch sowohl als die Welt als Statue des göttlichen Bildhauers! Auch den in Aristophanischem Humor auftretenden Gedanken des Symposion, dass die ursprünglich „kugelrund" vollkommene Idee des Menschen durch die Teilung in die zwei Geschlechter zerrissen sei und nun die eine die andere Hälfte suche, um im Himmel wieder ganz

zu sein, finden wir in einem Madrigal (p. 76) poetisch ausgeführt (In due parte mi tiene — contrarie sì che l' un all' altra invola — il ben che non diviso aver devrei . . . c' a l' un mezzo manchi — il ciel . . . almen quel tempo spero — non più mezz' esser, ma suo tutto intero). Und er hofft alsdann von seiner weiblichen Hälfte, come non puoi non esser cosa bella — esser non può che pietosa non sia —, dass sie wie hier ihn, den Hässlichen, auch dort bei sich haben werde, da ja ein Herz voll Liebe ein schön Gesicht aufwiege (Prego 'l mie benche brutto, com è qui teco, il voglia in Paradiso; — s' un cor pietoso val quant' un bel viso p. 83).

Denn selten wohl hat ein weltflüchtiger Asket den betrübten Stand der menschlichen Seele in ihrem irdischen Leibe so herzbewegend beklagt, als in seiner Platonistischen Ausdrucksweise (l' immortal forma al suo carcer terreno) dieser Künstler, dessen „gesunder Blick" doch in „schöner sterblicher Hülle" Gottes Offenbarung erkennt (p. 218):

> Nè Dio, suo grazia, mi si mostra altrove
> Più che in alcun leggiadro mortal velo
> Dov' occhio sano in sua virtù si specchi.

Darum ist der Tod des Schönen (Cecchino Bracci) kein Gegenstand der Trauer, „wenn es wahr ist, wie es denn ist, dass erst nach dem Körper, von ihm befreit die Seele lebt, durch den Tod erst gottgeschaffen, wie sie hier zum Tode geboren war", nunmehr frei von ihrer „gebrechlichen Hülle", „fern von deren Elend" „Gott zu geniessen" (p. 26). Dies (fruir Dio) ist ein rechter Leitsatz der Platonischen Akademie im Munde ihres Präsiden (Marsilio). Wir werden seine Spuren

auch in Michelangelos künstlerischem Schaffen besonders ausgedrückt finden, wie es in seiner Dichtung wiederkehrt (fie men fruir Dio p. 103), verbunden mit jenem Platonischen Grundgedanken (Phädon c. 23, p. 78 ἐκ θανάτου καὶ τοῦ τεθνάναι γίγνεσαθαι scil. ἀνάγκη τῇ ψυχῇ) des im Tode Lebens (Che chi vive di morte, mai non muore p. 263. Che per se vive chiunque per le' muore p. 127).

Diese universale lyrische Floskel wird von Marsilio Ficino im 8. Kap. seines Kommentars zum Platonischen Gastmahl auf die seltsamste Art scholastisch anatomisiert und für diese Art Lyrik präpariert, sodass es in ihr keine noch so geschraubte Wendung gibt, die in ihm nicht anzutreffen wäre. Er beginnt damit, die Freunde zu beschwören (der Kommentar ist aus Vorlesungen — orationes — entstanden), dass sie sich von einer durchaus göttlichen Sache wie die Liebe nicht dadurch abschrecken lassen, was Platon von einem Liebhaber gesagt haben soll. Sein Geist, habe er gesagt, ist im eigenen Leibe tot, denn er lebt in einem anderen Leibe. (Ille, inquit, amator animus est proprio in corpore mortuus, in alieno corpore vivens.) Aus dieser Prämisse erklärt sich die stereotype Bitte des Liebenden in dieser Art Lyrik um Wiedergabe seines Selbst: Deh rendimi a me stesso, accio ch' io mora! (p. 53). Plato nennt mit Bezug auf Orpheus die Liebe aus diesem Grunde bitter. (Amorem Plato rem amaram vocat nec injuria quia moritur quisquis amat.) Nun nennt aber Orpheus die Liebe γλυκί-πικρον „bittersüss". „Denn die Liebe ist freiwilliger Tod, als Tod ist sie bitter, als freiwillig süss. Es stirbt aber wer liebt. Denn sein Denken,

seiner selbst vergessend, weilt immer im Geliebten. Wenn er nicht an sich denkt, so denkt er nicht in sich. Darum handelt auch ein so affizierter Geist nicht in sich: da das vorzügliche Handeln des Geistes eben das Denken ist. Wer nicht in sich handelt, ist nicht in sich selbst. Denn beide, Denken und Handeln, sind immer untereinander gleich; Sein ist weder ohne Handeln noch tritt das Handeln über das Sein selbst hinaus. Es ist also der Geist des Liebenden nicht in sich, weil er in sich nicht handelt. Wenn er in sich selbst nicht ist, lebt er auch nicht in sich selbst; wer nicht lebt ist tot, also ist tot wer liebt."

So betonen die Sonette an Cavalieri (p. 188), das Denken mit des andern Geiste (con vostr' ingegno) führe zum Himmel (al ciel son mosso), und (p. 190) die Verewigung der Seele in zwei Körpern (S'un anima in due corpi e fatto eterna) auf den Flügeln des Phädros.

Eine nahezu groteske technisch-künstlerische Anwendung erfährt diese Theorie in dem merkwürdigen Metallgussmadrigal (p. 39). Die geliebte Frau nimmt da so eng und dicht (per si brevi spazi) von dem Liebenden Besitz, dass er — zerplatzen (sterben) muss: Alta donna e gradita — In me discende per si brevi spazi — C' a trarla fuor, convien mi rompa e strazi.

In den gleichen wunderlichen Kettenschlüssen werden weiter der simplex und der mutuus amor d. h. die bloss einseitige (unerwiderte) und die gegenseitige Liebe abgehandelt immer in Beziehung auf den (glücklichen) Tod des Liebenden und die Kling-Klang-Etymologie des amore und amarum. Die künstlerischen Bedürfnisse des Auditoriums dieser lyrischen Scholastik berücksichtigen eigens Wendungen wie: Accedit quod amans

amati figuram suo sculpit in animo. Fit itaque amantis animus speculum: in quo amati relucet imago. (Dazu kommt, dass der Liebende des Geliebten Bild im Geiste meisselt. So wird des Liebenden Geist ein Spiegel, aus dem des Liebenden Bild widerstrahlt.) Disegna in me di fuora — Com' io fo in pietra od in candido foglio! Zeichne dich in mich ein — wie ich's tue im Stein oder auf dem Skizzenblatt (p. 145. Guastis Interpretation legt diesem schlichten Kunstvergleich allerlei überflüssige Diskretionen unter).

Das folgende (9.) Kapitel „Quid quaerant Amantes?" behandelt die Antwort „pulchritudinem quaerunt" im Sinne des Genusses (frui) des höchsten Gutes mit den Warnungen des Phädrus vor dem Hinabziehen in die gemeine Sphäre der Sinnlichkeit. (Tangendi vero cupido non amoris pars est, nec amantis affectus sed petulantiae species et servilis hominis perturbatio.) Es enthält das ganze Rüstzeug der Cecchino-Epigrammatik. Auch die Wendungen (z. B. im Briefe an Vittoria), dass „Amor nicht schläft", „dass er aller Dinge Meister sei" (e perchè io so che ella sa che amore non vuol maestro e che chi ama non dorme, Milanesi CDLV) kann man hier in der Oratio tertia in der gleichen Weise abgehandelt finden (I. Amor . . magister omnium, II. Amor autor omnium et servator: „si quiescat, singulae [particulae] tangent singulas non quaelibet cunctas" nach Platos Theorie der sich berührenden Teile der Weltseele. „Hunc merito divus Orpheus appellavit Amorem Solertem, bigenium omnes claves habentem" im Kapitel „Quod Amor sit magister artium".)

Einem Dichter des Theaters (Euripides' Phrixos, fr. XIV) entlehnt Plato bereits (im Gorgias p. 493) den

Kern der hier üppig ins Kraut schiessenden Liebestodphilosophie. Die Platonistischen Grundgedanken des im Tode Schauens (Chi 'l vuol veder convien che prima mora p. 217) und der erst im Tode wieder erlangten wahren Gestalt der Seele (se l'alma alfin ritorna — nella sua dolce e desiata spoglia p. 103) treten bei dem Künstler erklärlicherweise immer in Bezug zum Schönen. Nach Platon an der Zentralstelle seines damaligen Einflusses hat die Gottheit alles um des Schönen willen geschaffen (Sympos. p. 201, τοῖς θεοῖς κάτεσκευάσθη τὰ πράγματα δι' ἔρωτα καλῶν). „Mag der Himmel die Seele verdammen oder retten," „selbst die Hölle wird ihr in Betrachtung der Schönheit erträglich" (Nell inferno men doglia — Se tua beltà l'adorna — Fie parte ch'altri ti contempla e vede): wie die „Schönheit es ist, die als Gnade zum Aufstreben unter die erwählten Geister anspornt" (La forza d'un bel viso a che mi sprona? . . Ascender vivo fra gli spirti eletti — Per grazia tal . . p. 250); die das Verlangen, wie eine hohle Gussform mit ihrem Liebesinhalt erfüllt (d'amor dentro ristoro — il desir voto di beltà infinita p. 39). Sie ist sein „Beruf von Geburt an" (p. 32, 248), gehört zu ihm „wie die Wärme zum Feuer (p. 186), ergreift ihn, im Augenblick" (p. 220 f. zwei Versionen). Bemerkenswerte Belege, wie in der damals wieder versuchten Verschmelzung platonischer und christlicher Gedanken die platonischen sich isolieren und aus dem christlichen Gusse fallen. Auch der sehr unchristliche platonisch-pytagoräische Gedanke der Seelenwanderung begegnet in dieser heidnischen Selbständigkeit (p. 81):

Se l'alma è ver, dal suo corpo disciolta,
Che'n alcun altro torni
A corti e brievi giorni
Per vivere e morir un altra volta . . .

Wenn's wahr ist, dass nach ihres Leibes Verderben
Die Seel' in eines andern Kleid
Zurückkehr kurze Zeit
Ein andermal zu leben und zu sterben . . .

Dass die Geister auf verschiedenen Sternen zu Hause seien, und, vom Körper befreit, zu ihrem Sterne zurückkehren, ist eine die astrologische Zeit besonders ansprechende Vorstellung aus dem Timäus, die bei Michelangelo gleichfalls wenig logisch verbunden mit christlichen Weltgerichtsanschauungen wiederkehrt. Der Grund liegt hier ganz offen. Diese Verbindung stammt schon aus Dante (s. bes. Convito IV c. 21), der sich dafür bereits auf den Timäus beruft, aber, seiner scholastischen Quelle dafür getreu, noch ausdrücklich gegen die Platonische Lehre polemisiert. Par. 4, 22 ff.:

Ancor di dubitar ti dà cagione
Parer tornarsi l'anime alle stelle
Secondo la sentenza di Platone.

Anlass zum Zweifel, ob denn wiederkehre
Die Seele, wie dir's scheint, zu ihrem Sterne,
Gibt jetzt dir Plato noch mit seiner Lehre.

Par. 4, 49 ff.:

Qual, che Timeo de l'anime argomenta,
Non è simil a cio, che qui si vede,
Però che, come dice, par che senta.
Dice, che l'alma a la sua stella riede,
Credendo quella quindi esser decisa,
Quando natura per forma la diede.

Was der Timäus von den Seelen meint,
Stimmt nicht zu dem, was ich dir hier erkläre,
Obschon ganz deutlich seine Meinung scheint,
Dass jeder Geist zu seinem Sterne kehre.
Als wär er je von ihm getrennt gewesen,
Da ihm Natur die Form gab diese schwere!

Dante setzt dieser „lächerlichen" (derisa) Lehre, die er für heidnisch und polytheistisch verruft, da sie eigentlich zur Verehrung der Sterne als selbständiger Götter (Jupiter, Merkur, Mars) geführt habe, die „richtige (astrologische) Erklärung" entgegen, dass der Einfluss (influentia) jeder Sphäre in Gutem und Bösem (honor e biasimo) ihr ungetrennt verbleibe. (Vgl. Purg. 30, 109—111). Petrarca berührt die Platonische Lehre ohne den dogmatischen Streitpunkt in dem bekannten, sehr deutlichen Liebesgedicht, welches eine Nacht ersehnt, in der es nie Tag wird (Sol una notte! e mai non fosse l'alba!) Sestina I Strophe 5:

Prima, ch' i torni, a voi, lucenti stelle
O torni giù nell' amorosa selva
Lassando il corpo, che fia trita terra . . .

Bevor ich zu euch kehr, funkelnde Sterne,
O fiel ich nieder in den Liebeswald
(vgl. Virgil, Aen. VI 440 sq.)
Verlassend diesen Leib, der dann zu Staube werde.

Er betont im Gegenteil den dantischen Standpunkt: le crudeli stelle — che m'hanno fatto di sensibil terra. Grausame Sterne, die ihr mich fühlsam machtet hier im Staube! und Lo mio fermo desir (destin?) vien dalle stelle. Bestimmt war dies Geschick mir von den Sternen.

Michelangelo dagegen, der schon oben die „heretica nequitia'" (Dante l. c. v. 69) gehabt hat, den beanstandeten Begriff der Seelentrennung (l'alma disciolta) für

die pythagoräisch-platonische Seelenwanderungstheorie auszunutzen, wird hier so keck, die von seinem katholischen Dichter beanstandete „polytheistische" Lehre des Timäus, und zwar genau mit den Worten des gleichzeitigen Kommentators Vellutello (l'alma riede cioè torna a la sua stella, credendo, quindi cioè da quella stella esser decisa, esser partita) wiederzugeben (p. 83):

Ma poi che 'l spirto sciolto
Ritorna alla sua stella,
A fruir quel Signore
Che i corpi a chiunque more
Eterni rende, o per quiete o per lutto —
Doch wenn der Geist befreit
Zu seinem Sterne kehrt,
Den Herrn dort zu erspüren,
Der alle nach Gebühren
Für ewig bringt zum Heil oder zur Pein . .

Da tritt denn wohl auch im christlichen Platoniker der Asket dem Künstler schliesslich platonisch zu nahe, wenn er (p. 232) im Stile der platonischen Antipoetik auf die „favole del mondo" schilt, die die zugemessene Zeit der Kontemplation (contemplare Iddio) rauben; wenn er (p. 230) jene ergreifende Phantasie (affettuosa fantasia) verwünscht, die ihm „die Kunst zum Idol gemacht" (che l'arte mi fece idol' e monarca), nun da „weder Malen noch Meisseln mehr die Seel' ihm friedet" (Nè pinge, nè scolpir fia più che quieti l'anima . .) Und in die schwärzesten Stunden des einsamen Alten leuchtet der düstere Humor, der sich mit seinen Marmorpuppen aufs trockene gesetzt sieht und die berühmte Kunst samt seiner Geltung in ihr anklagt, ihn soweit gebracht zu haben (p. 246):

Che giova voler far tanti bambocci,
Se m'han condotto al fin come colui
Che passò 'l mar e poi affogò ne' mocci?
L'arte pregiata, ov' alcun tempo fui
Di tant' opinion, mi rec' a questo!

Der ästhetische Eremit, der im Kerne des Platonischen Weltbegriffs steckt, hat auch in ihm, wie wohl schon in manchem Mönche der Thebais, den christlichen gross gezogen. Welche Töne der Platonische Lebenspessimismus im glänzendsten Zirkel jener glänzenden Zeit anschlagen konnte, belege eine Briefstelle des Mars. Ficino: Tota hominum vita in hac mundi regione maligna, coelestibusque contraria mentibus, nihil aliud esse videtur, quam morbus quidam dolorque perpetuus. Das ganze Menschenleben in dieser bösartigen, den Himmelsgeistern gerade entgegengesetzten Weltregion scheint eine einzige Krankheit und beständiger Schmerz. Schon der Pater Poeseos' dieser Zeit Petrarca konnte ja von Schopenhauer als Vater des Pessimismus im neueren Abendlande in Anspruch genommen werden. Die Bitternis in dem, was der Menge süss dünkt (quel ch' è lor dolce, spesso volte amaro), ist das beschiedene Teil des „so seltenen guten Geschmacks, der sich daher mit Gewalt von der Masse abschliessen muss, um sich selber zu genügen." (Il buon gusto è si raro — Ch' a forza a vulgo cede — Allor che dentro di se stesso gode, p. 27.) Als genaue Ergänzung zu dieser Variation des „Glücklich wer sich vor der Welt ohne Hass verschliesst" folgt auch hier der nachdrückliche Hinweis auf den Gewinn dessen, „was von Menschen nicht gewusst oder nicht bedacht —". (Ond' io, perdendo, imparo — Quel che

di fuor non vede — Chi l'alma attrista e' suo' sospir non ode.) Was unser Künstler hier als „vulgo" bezeichnet, ist gerade das, was sich als „Bildungspöbel" dem am widerlichsten darstellt, der mit ihm als Publikum rechnen muss. Ganz im Gegensatz zur humanistischen Gesellschaftsbildung wendet er das Petrarchische „Povera e nuda vai, Philosophia" .. auf diese Kreise, dem schlichten, niederen Volke die Kenntnis des Wertes der Wahrheit vorbehaltend (p. 323):

Povero e nudo e sol ne va' l Vero
Che fra la giente umile ha gran valore.

Die Wendung muss ihm geläufig gewesen sein. Denn sie kehrt in einem andern Gedichte bei ihm wieder und zwar mit unmittelbarem Bezug auf das Schöne (p. 102: Se' l duol fa pur, com' alcum dice, bello . . . Wenn, wie man sagt, das Leiden doch verschönt.) v. 11 f.:

Povertà nuda e sola
M' è nuova ferza e dolce disciplina.

Arm, nackt und allein —
Soll neuer Sporn und gute Zucht mir sein.

2. Die Antike und Polizian

Der Ausfall stammt aus jenen Stanzen über das Leben im (römischen?) Bergland, die in Ton und Inhalt so seltsam abstechen von den glänzenden Prunkstanzen Polizianos auf das Turnier Giulianos von Medici. Gleichwohl knüpfen auch sie an sie an. Sie können schon aus diesem Grunde kaum in Michelangelos höchstes Alter (Frey, Dichtungen S. 436) gehören und sich auf den Bergaufenthalt in Spoleto nach seines Dieners Urbino Tode beziehen. Der Bisnipote „ging doch nicht

so völlig in der Irre", wie Frey meint, wenn er Michelangelos Autorschaft in diesen Stanzen bezweifelt und ihre Abhängigkeit von Polizian konstatiert: perche paion di stile piu risoluto e paion dello stile di Poliziano, ma fra le cose di Poliziano non son poste. E puo esser che Michelangelo volesse imitarlo. (Sie scheinen im Stile energischer und im Stile des Polizian, aber sind ihm nicht zugeschrieben. Es kann sein, dass Michelangelo sie nachahmen wollte.) Die Beziehung drängt sich von selbst auf und ist durchaus nicht so allgemein, wie Freys Bestreitung (jetzt in seiner Biographie Michelangelos I, 165 Anm.) von Thodes (Michelangelo II, 112) allerdings nur allgemeinem Hinweis es darstellen möchte. Man halte nebeneinander:

la giostra I. 18 und 19:	Michelangelo St. 1:
Quanto giova a mirar pender da una erta	Nuovo piacere e di maggiore stima
Le capre e pascer questo e quel virgulto	Veder l'ardite capre sopr' un sasso
El montanaro oll'ombra più conserta	Montar, pasciendo or questa or quella cima:
Destar la sua zampogna e'l verso inculto . . .	E'l mastro lor, con aspre note al basso,
Or delle pecorelle il rozzo-mastro	Sfogare el cor colla suo roza rima
Si vede alla sua torma aprir la sbarra . . .	Sonando or fermo e or con lento passo;
Or la contadinella scinta e scalza	E la sua vaga, che ha 'l cor di ferro;
Star con l'ocche a filar sotto una balza	Star co'porci, in contegnio sot' un cierro.

Polizian:	Michelangelo:
O welche Lust, am Abhang hängen sehn	Neue und schätzbarere Lust, Die kecken Ziegen unter

Die Ziegen, den und jenen Strauch beweidend;
Den Hirten im dichteren Schatten
Seine Schalmei tönen und sein ungekünstelt Lied . . .
Nun sieht man den schlichten Meister der Herde
Seinem Trupp das Gatter öffnen . . .
Nun das Dirndl geschürzt und barfuss
Mit ihren Gänsen unter einem Felsen stricken.

einem Felsen schauen
Wie sie klettern, da und dort die Sprossen abweidend,
Und ihren Meister mit rauhen Tönen im Bass
Sein Herz erleichtern mit ungekünsteltem Lied
Singend im Stehen oder langsamen Schreiten!
Und seine Schöne, mit eisernem Herzen
Mit ihren Schweinen spröd' unter der Eiche.

Die Beziehungen vervollständigen sich, wenn man die lateinische Ausführung dieser Stanzen in Polizians Sylva (II) „Rusticus" vergleicht, auf die, wie ich sehe, Thode gleichfalls schon hingewiesen hat, ohne jedoch ihren Parallelismus aufzudecken. Hier finden wir (v. 105) nochmals den „sich durch Gesang erleichternden" (cantu minuente laborem) Viehhirten. Wir finden hier vor allem den Gegensatz der Michelangeloschen Stanzen gegen das Stadtleben: seinen Neid (St. 4 zu v. 337) in Verbindung mit seiner Angst vor schlimmen Vorzeichen (st. 7. auguri prodigi = v. 25 sq. cui dira minentur astra et . . . cometae); den Vorzug der sorgenlosen Wohnung in offener Hütte (St. 3 = v. 307 sq. statque levi casa frondea nisa tigillo — quam metuant intrare pavor curaeque sequaces), der einfachen Kost aus Käse, Milch und den von Michelangelo wiederholt herausgestrichenen Eicheln (v. 316 sq. = St. 8. aqua e'l latte; St. 6. aqua e giande St. 3. sazi di giande). Will man ein förmliches Schema der Stanzen 1—9, so findet man es bei Polizian l. c. v. 283 sq.:

O dulces pastoris opes! o quanta beatum Quam tenet hunc tranquilla quies! ut pectore toto Laetitiam totaque foret bona gaudia mente! Nempe odii fraudumque expers, exemptus inani Ambitione vacansque metu, spe liber et insons, Nativo cultu et gaza praedives agresti, Ipse sibi vivit nullo sub teste, suoque Pendet ab arbitrio, suus ipse est censor, et alto Calcat opes animo ac regum deridet honores. (O süsser Schatz des Hirten! O welch' stille Ruh umfängt den Glücklichen! Wie hegt er in ganzer Brust Heiterkeit und Frohsinn! Hat er doch kein Teil an Hass und Trug, entnommen dem leeren Ehrgeiz, frei von Furcht und Hoffnung, ohne Schuld, überreich an heimischer Zier und ländlichem Hausrat, lebt er sich selber ohne Zeugen, hängt von eigenem Urteil ab, ist sein eigener Zensor, und verhöhnt hochgemut die Schätze, verlacht die Ehren der Könige.) Die „Credenztische und goldenen Geräte" der 4. Stanze werden in dieser Folge von dem Hausgenossen der Mediceischen Einrichtung besonders weit ausgeführt (Rusticus, 292—304) mit allerlei philologischen Anlehnungen an Properz, Silius Italicus und Virgil. Dessen Georgica sind das Vorbild des Ganzen und für eine Vorlesung darüber (1483/84) in den Florentiner Studienkursen war es bestimmt. Im Briefwechsel des Mediceischen Kreises erfreut sich diese Sylva besonderen Ruhmes. Auch Lorenzo hat sie, wie wir noch sehen werden, Anlass zur Nachahmung gegeben. Was wäre natürlicher, als dass auch der junge poetisierende Kunsteleve sie einmal als häusliche Übersetzungsaufgabe bei Schülern Polizians kennen lernte. Oder dass die betreffenden Stanzen der Giostra in

Digitized by Google

Polizians Manuskript weiter ausgeführt waren und diese das Vorbild abgaben!

Wäre auf diese Weise die seltsame, von der ersten abstechende, zweite Hälfte der Stanzen (10—21) zu erklären? Ohne Anhaltspunkte in Polizians Gedichten sind diese apokalyptischen Allegorien nicht; in denen ein satanischer Gigant auftritt, dessen Haupt bis an die Sterne reicht, seine greuliche Buhlin im Höllengeklüft (serrato speco) und ihre sieben Kinder (die Todsünden). Man vergleiche z. B. die Schilderung der Nemesis im Eingang zu Polizians I. Sylva „Manto" (v. 7—13, nach Virgils Fama, Aen. 4, 176): „Die Tochter der Nacht und des schweigenden Ozeans", das Haupt bestrahlt in der Luft, die Seiten in Wolken, schreitet sie einher, den hohen Sinn der Menschen zu brechen usw. Oder die Beschreibung des Fiebers in der VII. Elegie v. 45 sq. (auf den Tod des Albiera degli Albizzi an Gismondo della Stufa ihren Verlobten) zugleich mit der „Rhamnusia" (Nemesis): Durch die ätherischen Lüfte sieht man es heranschleichen, das Kind des Erebus und der Nacht, begleitet von der Trauer, dem in Finsternis gehüllten Tode, dem Seufzen, der Klage, dem Schluchzen, der Angst, dem Zittern, der Abmagerung, dem Wahnsinn, dem Durst, dem Starrkrampf, der Schlaflosigkeit, der fliegenden Hitze, dem Todesschreck. Das apokalyptische Paar in den Stanzen bei Michelangelo (wohl Hochmut und Gier) mit seiner Brut erinnert an Miltons berühmte allegorische Paraphrase der biblischen „Empfängnis des Todes" durch die Sünde (das Weib am Höllentor) von Satan im 2. Buch des „Paradise lost". Die Anregung mag bei Miltons nahem Verhältnis zu italienischen Quellen auf

gleiche Vorbilder zurückführen. Es war damals alles voll von solchen Gigantenphantasien nicht bloss in Karnevalsaufzügen! Wenn dem Michelangelo Biondo in seinem Maltraktat (v. 1549 c. IV) die „hochedle Malerei" erscheint, so muss sie durchaus bis an die Sterne reichen und mit ihren ausgestreckten Händen die Pole berühren. Man hat darin zugleich das Schema für diese Art gigantischer Allegorie. Sie bedeutet eben nichts weiter, als die Ausbreitung des Hochmuts, Fiebers etc. über die ganze Welt.

Sogar in die Wirklichkeit mochte unser Künstler derlei übertragen; halb im Ernst, wie in jenem Plane (aus Vitruv II) einen karrarischen Berg zur Statue zu formen; und ganz im Scherz, wie in dem Briefe (aus Florenz Ende 1525) an Fattucci in Rom über „den Koloss von 40 Ellen Höhe" an der Ecke des Palazzo Medici, der der Mietersparnis halber einen Barbierladen in sich aufnehmen und durch sein Füllhorn (als Schornstein) rauchen sollte! Er ironisiert darin einen wirklichen Plan des Mediceischen Papstes. Der Anteil, den die Kolosse des monte cavallo an dieser Gigantenphantastik haben, erhellt aus dem Eindruck, der „duo gigantes" schon auf Petrarca, der an ihnen die Grösse der Kunst des „Phidias und Praxiteles" mit der Elle mass. Sogar in seine Africa (VIII. 907 sq.) nahm er sie auf (cf. Nolhac l. c. p. 263 sq.). Michelangelo mass sie, um die Kunst der Alten, derartige Werke im Augenmass der Abstände zu arbeiten, zu erweisen (vgl. Lomazzo, Tratt. dell' arte Roma, 1844, I 45, II 165).

Man kann in der Riesenkomik des Morgante vielleicht schon eine Travestierung der humanistischen Riesenapokalyptik sehen. Wie dem auch

sei! Sie bricht in Michelangelos Stanzen zum Lobe des Landlebens ganz unvermittelt hinein. An eine zufällige abstrakte Wendung der 9. Stanze, dass die Bauern den Zweifel, das Vielleicht, das Wie und das schuldvolle Warum? nicht kennen, hängen sich mit einem Male ihre ausgemalten Allegorien im Stile des Aufzugs der Verleumdung; jenes von Lucian (de calumn. non tem. cred. 5) beschriebenen Gemäldes des Apelles, das damals von Alberti (de pittura III. ed. Janitschek 144 f.) den Künstlern als Muster empfohlen war. Ohne Frage liegt hier ein Bruch vor. Soll man annehmen, dass er schon in jener Jugendzeit am Mediceischen Hofe stattfand und dass die höfischen Komplimente an Armut und Niedrigkeit mit einem Male unterbrochen werden durch die Stimme von S. Marco, ihren apokalyptischen Prediger im Ernst!? Oder soll man sich dafür entscheiden, was die Alterszüge der Niederschrift dieser Stanzen an die Hand geben, dass ein ganzes Leben in dem Bruche klafft; dass erst der Greis in seinem Sinne das weiter führte, was der nachahmende Knabe zu seiner Übung einmal angefangen hatte? Solange nicht ein bestimmtes Vorbild auch für diesen zweiten Teil der Stanzen aufzuweisen ist, lässt sich darüber nichts definitiv ausmachen.

Die Anregungen der Giostra sind ja typisch für den damaligen Hochschwung der italienischen Poesie (Ariost) und Kunst. Botticelli hat hier (I St. 68, 72) sein Frühlingsbild konzipiert (schon bemerkt von Steinmann in seiner Monographie bei Knackfuss), das Polizian allerdings dem berühmten Anfang des Lucrez „über die Natur der Dinge" verdankt. Raffael fand hier seine, die beiden Delphine lenkende, Galathea auf dem Muschel-

wagen mit Amor und ihrer ausgelassenen Gesellschaft „lasciva gregge". (I St. 118 Due formosi delfini un carro tirano — Sovr' esse è Galatea che' l fren corregge etc. Diese beiden Verse kennt schon Springers Identifizierung des Sujets, Raffael u. M. A.[2] II 59. Vgl. aber auch die übrigen Verse der Stanze und [Sylva III] Ambra v. 67: haec junctum delphina regit, v. 73 sq.: Quasdam et semiferi dorso Tritones amico — Excipiunt bifidaeque ligant curvamine caudae . . zu der Vordergruppe des die Nymphe mit dem Doppelschwanz umschlingenden Triton.) Polizian benutzt Claudian und Sidonius Apollinaris. Es handelt sich ursprünglich doch um eine Meerfahrt der Venus. Wie voll die unmittelbaren Theilnehmer des berühmten Turniers auf der Piazza Santa Croce von diesem Festgedicht waren, illustriert die Abhandlung H. Ulmanns über Piero di Cosimo im Jahrb. d. K. Preuss. Kunstsammlg. XVII (1896) S. 120 ff. Auch Michelangelo hat ihm also, freilich in seiner Weise, seinen Tribut gezollt. Es bezeichnet ihn, was er davon aufgriff, lauter Kontrastbilder zu sinnverwirrendem Festtrubel und Prunk der Reichen, zu olympischen Amouren eines Fürsten, üppigen heidnischen Götterfabeln. Unter seinen Gedichten findet sich noch eine derartige Folie der humanistischen Poesie. Es ist das Spottgedicht auf die Hässlichkeit einer alten Vettel (p. 338), zum eisernen Bestand jener „malenden Dichtung" gehörig. Auch das hat er vielleicht Polizians — freilich anders temperamentvollen und offensiven — Jamben auf ein altes Weib („in anum" bei del Lungo, Prose volgari p. 271 sq. unter den Oden IX) nachgemacht. Hat sich dies in der Volgarfassung nicht erhalten, so doch ein anderes Polizianisches Muster für

das von den Biographen vielbewunderte poetische Bild Michelangelos vom schöngewundenen Kranze im blonden Haar eines Mädchens (p. 178):

Quanto si gode lieta e ben cotesta
Di fior, sopra crin d' or d' una, grillanda . .

Auch Lorenzo v. Medici (Sonetti e Canzoni XXXII ed. Carducci p. 103) hat es, wie so manches andere, dem poetischen Günstling entlehnt:

Come su bel crin d' or verde ghirlanda
Fa l'ôr parer più chiaro e più lucente
E l'auree chiome il verde assai più snello.

Es wird ihm zum Symbol der durch die Pietà erhöhten Beltà. Bei Polizian (Le Stanze etc. Milano 1808 p. 266) dagegen steht es in einem Zigeunerliedchen (canzonetta zingarese) zum Preise einer „brunetta“:

una grillanda d' erbe
si pone all' aurea testa . .

d. h. sie hat keinen andern Schmuck und doch ist sie geschmückt genug. Das Liedchen schildert weibliche Reize, wie das Sonett Michelangelos, nur bis ins Intimste und höchst unplatonisch. Der übermütige Persiflierer der hohen Liebe spricht daraus:

Quanto è meschin colui che cangia voglia
Per donna o mai par lei s' allegra o dole . .
(Stanze p. l. giostra I 14)
O welch ein Narr ist, der sich stören lässt
Je durch ein Weib, um sie sich freut und grämt . .

Der leichtlebige Kumpan des Magnifico auf der Spur des niedrigen Amor und als solcher ein Dorn im Auge der Hausfrau, Monna Clarice, ist wunderlicherweise grade dasjenige Mitglied des Mediceischen Kreises, dessen geistige Einwirkungen auf den jungen Kunsteleven uns ausdrücklich überliefert sind (Condivi cap. 9).

Verschiedenere Naturen, als Poliziano und Michelangelo, lassen sich schwer gedenken. Der „höhere Ton" der Platonischen Akademie, Dantes poetisches und gar Savanarolas biblisches Prophetentum fanden ihr äusserstes Gegengewicht in dem leichtlebigen Hofpoeten, der, ein unbedingtes Geschöpf seines Brot- und Weinherrn, diesem vielleicht gerade aus jenen Gründen so zusagte. Vor Polizian brauchte der Magnifico, der zwar in akademischen Sendschreiben den üblichen Kniefall vor dem „Gott der Philosophen" und dem „Orakel aller Weisheit" (Ep. l. XII) auch ihm nicht erliess, die weihevolle Platonikerpose nicht durchzuführen. Polizian machte aus seiner Abneigung gegen die Philosophie kein Hehl. Er hat sich der Akademie gegenüber mit einer Übersetzung des Charmides abgefunden. Aber wie dem philosophischen Poeten ein Trunk vom philosophischen Wasser genügte — „gleich den Hunden vom Nil" — das illustrieren seine philosophischen Vorlesungen, die er mit — Hexengeschichten („Lamia") ausfüllte. Marsilio braucht ihn als Blitzableiter gegen die Angreifer des Okkultismus der Platoniker. Da ist er der „Herkules gegen allen Wahnglauben" („superstitiosa vanitas" Politiani Opp. Basil. 1553, p. 134). Im graden Gegensatz gegen alle philosophische, geschweige denn Platonische Selbstbearbeitung ist Polizian ein Lobredner des Temperaments und der Leidenschaft. Wie ein Kapitel aus Helvetius berührt seine Apologie des Zornes und seiner Begünstigung durch den Pädagogen, „weil ein heftiges Temperament meist das Zeichen besonderer Begabung sei" („Quod ira in pueris optimae saepe indolis est argumentum" l. c. p. 475 sq.). Er tröstete damit den diplomatischen besorgten Vater seines Zöglings (filioli),

wohl Pieros, des späteren „Fiero" für die empörten Florentiner, bei dem sich diese pädagogische Diagnose nicht bewährte. Wäre der junge Buonarroti ein Mensch nach dem Herzen des Mediceischen Hauslehrers gewesen, so hätte er wohl später mit dem echten Zögling Polizians Giovanni, als Papst Leo X., besser gestanden.

Gewöhnlich figuriert Polizian als der Anreger zur Antike in Michelangelos Biographie. Sein jugendliches Meisterwerk, das Relief der „Centaurenschlacht", habe er ihm geradezu als Thema gestellt. Die Fabel (23) des Hygin über die Hochzeit des Peirithous ist dann bald zur Hand, die dem Künstler vorgelegen habe. Denn die (wohl zufällige, jedenfalls missverstandene) Verbindung des „Raubes der Dejanira" mit dem „Kampf der Centauren" bei Condivi, erhält einzig durch diese antike Quelle einen Schein von Berechtigung. Allein gerade in der Version — es sind ihrer zwei bei Hygin — in der er die Dejanirafabel des Herkules erzählt, ist nur von einem Centauren die Rede, den der Held tötet (Centaurum interfecit) und nur von einer Frau, der Dejanira. Da nun Michelangelos Relief mehrere (7) Frauen und Centauren vorführt, so nimmt Frey (Quellen und Forschungen I 82 f.) jetzt an, dass eine Verschmelzung mit der zweiten Version bei Hygin vorliege, die ganz kurz und allgemein die Hochzeit des Peirithous mit dem Kampf der Centauren und Lapithen um die Frauen erzählt. Denn auch für Frey, der im übrigen Condivis Bericht mit Recht sehr gering einschätzt, scheint der Held im Mittelpunkt des Reliefs Herkules zu sein. Das ist er aber nicht, sondern es ist Theseus, der wirkliche Held des Mythos von der

Hochzeitsschlacht des Peirithous. Mein Gewährsmann ist Dante, diejenige Quelle, die nie ausser Kurs gesetzt werden darf, wenn eine literarische Anregung Michelangelos in Frage kommt:

> Ricordivi, dicea, de' maledetti
> Ne' nuvoli formati, che satolli
> Teseo combattèr co 'doppi petti . . .
>
> Gedenke, sprach er, der Vermaledeiten
> Wolkenerzeugten, die mit (Doppel- d. h.) Pferdebrüsten
> Theseus in Sattheit wagten zu bestreiten . . .

Die Stelle ist aus Purg. XXIV (121 ff.), wo wir in ihrer unmittelbaren Nachbarschaft noch zwei bildnerische Vorwürfe des Künstlers nachzuweisen haben werden. Dante stützt sich, wie sein Grundmotiv (Erinnerung an die Folgen der Wüstheit in der Völlerei), zudem aber seine Bezeichnung der Centauren als „Wolkenerzeugte" und sein Theseus beweist, auf die natürlichste Quelle dafür, Ovids Metamorphosen XII, 210 sq. Schon Wickhoff (Die Antike im Bildungsgange M. A.'s Mitteilung. d. Instituts f. österr. Gesch. 1882, III 419 f.), hat sie „natürlich als Gegenstand des Reliefs" bezeichnet, aber infolge seiner missglückten Motivierung mit Grund keinen Glauben gefunden (vgl. Strzygowsky, Jahrb. f. K. Pr. K. XII u. Frey, a. a. O. 83 A).

Der junge Künstler mag Polizian um Erklärung der Stelle gebeten und dieser ihn auf Ovid verwiesen haben, wobei er ihm gesagt haben wird, dass das ein schöner Stoff für ihn wäre. Denn, dass für die nähere Bestimmung des Danteschen Theseus im Centaurenkampf hier nur Ovid in Frage kommen kann, beweisen die beiden Hauptmotive in der Mitte des Reliefs. Der eine Centaur (von rückwärts gesehen) hat eine Frau,

die von dem, sie mit der Rechten verteidigenden, Manne mit dem linken Arm umschlungen gehalten wird, an den Haaren gefasst und schleift sie sich nach. Es ist die Braut des Peirithous nach Ovid XII v. 223:

Raptaturque comis per vim nova nupta prehensis
Und mit Gewalt, an den Haaren gefasst, wird geraubt die Getraute . . .

Das Zentralmotiv aber bildet natürlich der Centaur von vorn, über dessen Bezeichnung als Eurytion (bei Ovid Eurytus propter versum!) kein Zweifel herrscht! Nun ist dieser Centaur aber mit seinem Gegner genau in dem Kampfmotiv, das Ovid v. 233 sq. angibt, d. h. „mit erhobener Faust zielt er nach dem Gesicht des Rächers"

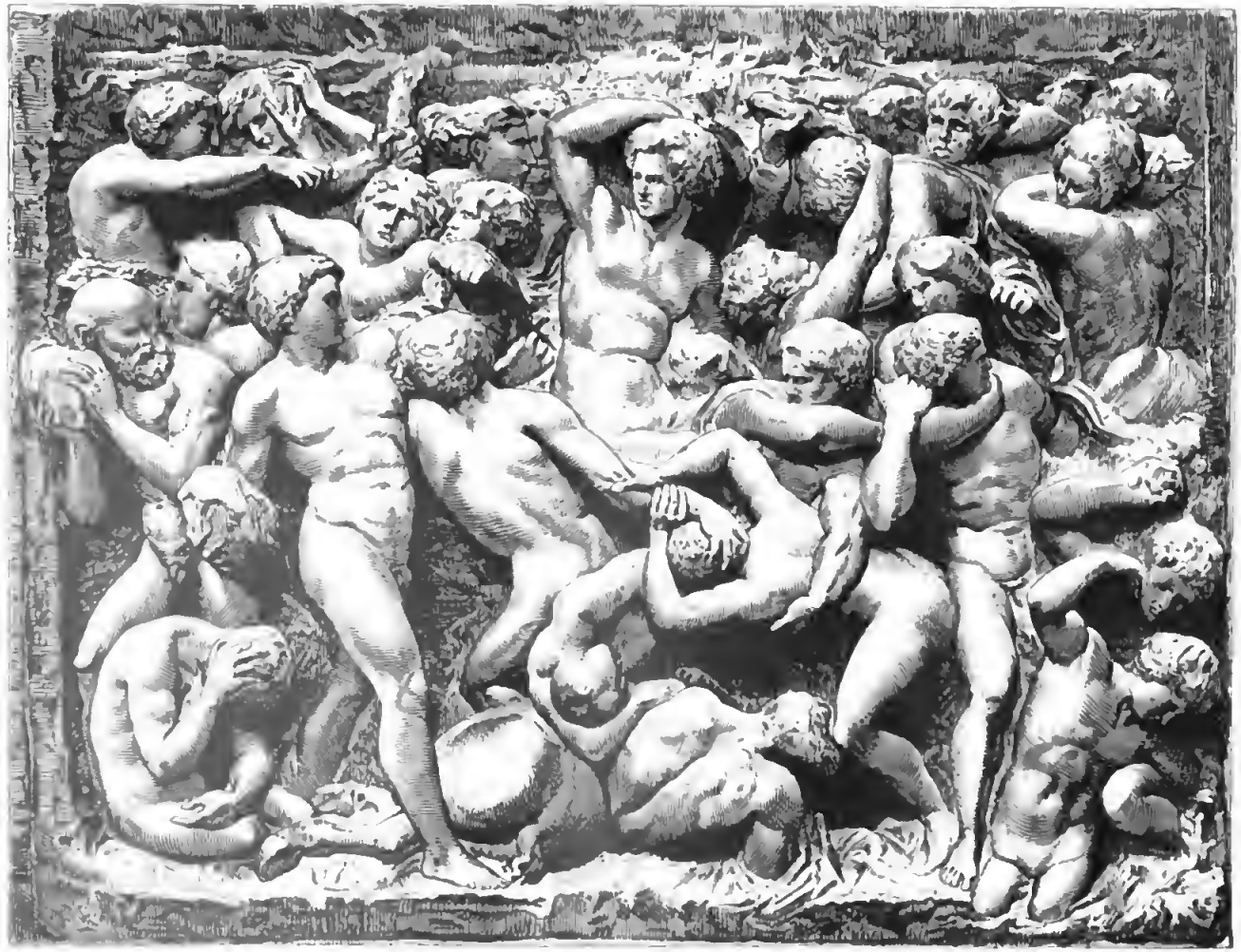
sed vindicis ora protervis
Insequitur manibus . . .

Dieser aber hat etwas ergriffen, was viel zu regulär gearbeitet ist, um einen blossen Stein darstellen zu sollen und welches sich bei einiger Überlegung nur als grosser bauchiger Krug ansprechen lässt. Es ist „der alte Mischkrug, den (v. 236 sq.) der Aegide mächtig erhebt, um ihn dem Gegner ins Gesicht zu schleudern".

Antiquus crater, quem surgens vastior ipse
Sustulit Aegides, adversaque misit in ora.

Da dicht hinter ihm ein Lapithe ein ähnlich gebildetes riesiges Wurfgeschoss in der Hand hat, so können wir sicher sein, dass damit die eigentümlichen „Waffen", zu denen alsbald gerufen wird (v. 241 sq.), in dieser Hochzeitsschlacht, nämlich Weinkrüge, angedeutet werden sollen:

missa volant fragilesque cadi curvique lebetes (v. 243)
Weithin fliegen zerbrechliche Krüg' und bauchige Kessel.



CENTAURENSCHLACHT (DANTE PURG. 24, 121 ff. OVID METAM. 12, 210 ff.)

Im allgemeinen zeugen sonst gerade die Jugendarbeiten Michelangelos von keinem übermässigen Pietätsgefühl gegenüber der Antike, wie es damals zum furor antiquarius gesteigert war und von einem Polizian als Anreger am ehesten ausgehend gedacht werden müsste. Der archäologische Jugendfrevel, die Fälschung des schlafenden Cupido (als ausgegrabene Antike), auf Anstiften des Medici-Popolano geschah unmittelbar unter den Eindrücken der mediceischen Erziehung. Im Motive kann sogar sehr wohl eine Platonistische Allegorie nachklingen. Denn der schlafende Cupido galt den „Liebesphilosophen" als Symbol des Aussetzens der niederen Triebe, wie es zum Erwachen höherer Bestrebungen erforderlich ist. So heisst es bei Marsilio Ficino (in seinem populären diätetischen Buche „über das Leben", das auch italienisch übersetzt vorlag cf. Joh. Corsius l. c. p. 73, wenn es nicht wie der Teil daraus über die Epidemien, Epidemiarum antidotus, zuerst italienisch abgefasst war) von der Jungfräulichkeit Minervas und der Musen: Huc Platonicum illud spectat, quum Venus Musis minitaretur, nisi sacra Venerea colerent, se contra illas suum filium armaturam, responderunt Musae, Marti, o Venus, Marti talia minitare. Tuus enim inter nos Cupido non volat. c. VII (Darauf bezieht sich jenes Platonische Gleichnis. Als Venus die Musen bedrohte, wenn sie ihren Dienst nicht pflegten, würde sie ihren Sohn gegen sie bewaffnen, antworteten die Musen: dem Mars, o Venus, dem Mars magst du das drohen. Dein Cupido fliegt bei uns nicht herum!)

Auf der berühmten Handzeichnung des „Bersaglio" ist in Übereinstimmung hiermit im Vordergrund ein

schlafender Cupido angebracht, in dem Konrad Lange ja sogar das verlorene Jugendwerk wiedererkennen will. Schon dies auffallende Emblem könnte einen Fingerzeig zur endlichen richtigen Deutung dieses Bildes geben. Zumal darin in offenbar tieferer Bedeutung andere unbewaffnete Eroten als Gegensatz zum schlafenden Cupido im höchsten Eifer unten Flammen anblasen müssen, als seien sie die Kalfaktoren der nackten Schützengesellschaft. Diese in die Augen springende Emblematik hat mich gehindert, mir Conzes durch Wickhoffs Medaillenfund (a. a. O. S. S. 434 f.) scheinbar glänzend gerechtfertigte Erklärung zu eigen zu machen. Danach hätten wir auch hier eine antike Anregung des Künstlers und zwar aus einer Region, die ihm und seinem Kreise so fern als möglich liegt, aus Lucians (der Platonikergeissel) Nigrinus c. 36, 37 (79, 80). Selbst Polizian erwähnt Lucian nur dreimal und in dieser, ihn auch bei Michelangelo kaum empfehlenden Eigenschaft. Es wird an dieser Stelle die Treffkraft der Worte mit Schützen verglichen, die, wenn sie gut schiessen wollen, ihre Waffe kennen und ihr Ziel untersucht haben müssen. Die Zuhörer werden mit den Getroffenen verglichen, die dadurch „unter Tränen Lust empfinden" (ἡδονται καὶ δακρύουσι). Dem guten Schützen aber wird mit einer, etwas an den Haaren herbeigezogenen Homerischen (Ilias VIII, 282) Illustration des in dieser Länge schon gequälten Vergleichs, zugerufen: Βάλλ' οὕτως! So triff!

Diese Worte finden sich als Legende um eine Herme mit dem Schilde vor der Brust auf einer Medaille auf den Kardinal Alexander Farnese aus dem Jahre 1556, die Wickhoff als dem Michelangeloschen

PFEILLAUF ZUR SCHEIBE (SPHÄRE) DES MERCUR (DANTE, PAR. V)

„bersaglio" entnommen erklärt. Ich kann die Beziehung nicht vergleichen. Aber selbst, wenn sie zutrifft, so kommt Michelangelos Zeichnung bei dem späteren Medailleur nur als originelles Modell in Frage. Er brauchte vielleicht eine solche Zielherme eben nur als antikisierendes Emblem für seinen Redeschützenspruch. Die Hauptsache, dieser Homerische Spruch, fehlt bei Michelangelo und damit die Berührung mit Lucian.

Dies und der eigentümliche Gegensatz der Eroten auf der Zeichnung, der sich in Lucians Vergleich in nichts vorgebildet zeigt, haben mich veranlasst, auch für dies allgemeine antike Bild des Künstlers die Anregung im Dante zu suchen. Hier ist nun das Suchen schwer, nicht wegen des Mangels, sondern der Überfülle derartiger Bezüge. Das Bild vom Schützen, Bogen und Pfeilen gehört zu den Prunkstücken der Danteschen Metaphorik. Die Bibel hat es geheiligt. Psalmen (11, 6; 46,; 10 57, 5; 120, 3) Sprüche (25, 18) und Propheten (Jeremias 9, 3 und 8) vergleichen so das Tun der Gottlosen, die feindliche Rede, die Lüge und Bosheit, das falsche Zeugnis, ja im allgemeinsten (Psalm 91, 5) die Gefahr, vor der nur der Schild des Höchsten, die Wahrheit, schirmt. Aber (Psalm 7, 13 f.; 38, 3; 144, 6) die Bibel heisst auch Gott den fehllosen Schützen, der seinen Bogen niemals vergebens spannt, und in diesem Sinne nennt sich Jesaias (49, 2) einen „auserwählten Pfeil in der Hand Gottes". Beide Arten des Vergleichs, aber besonders die zweite, haben Dante mächtig erregt. Er scheint eine Ehre darein zu legen, Anwendungen dieses Vergleichs in den seltsamsten Beziehungen, in den abstraktesten Verhältnissen durchzusetzen. Die erste Art möge nur Inf. 13, 137 f. belegen,

wo ein über und über von Hunden Zerfleischter „durch so viel Pfeilspitzen (punte) seine Klage haucht“ und Pur. 17, 57 f. „der erste Pfeil wird dieses sein, den das Exil von seinem Bogen schnellt“ (e questo è quello strale — che l'arco dell' esilio pria saetta).

Mehr bedeuten für uns die andern. Purg. 6, 130 f. „schiesst die Gerechtigkeit zögernd los, weil sie nicht ohne Ratschluss den Bogen spannt“ (molti han giustizia in cor, ma tardi scocca — Per non venir senza consiglio all' arco). Ähnlich die Vorsicht Par. 17, 27 (che saetta previsa vien più lenta). Jedoch selbst die tiefsinnigsten Spekulationen über die Abhängigkeit der Kreatur von Gott erläutert der Dichter durch das Bild vom Pfeil und Schützen. So erweist in der Thomistischen Bemühung des ersten Gesanges des Paradiso, menschliche Willensfreiheit und göttliche Allmacht zu versöhnen, sich dies Bild hilfreich: dass du zwar von der Gotteskraft (virtù) vom Bogenstrange (corda) nach bestimmter Richtung (sito decreto) gradaus zum erwünschten Ziele (in segno lieto) geschnellt wirst. Allein wie der Stoff des Künstlers Plan oft verdirbt, so kann auch die Kreatur, trotz dieses Anstosses (cosi pinta), von der Bahn abweichen. Die Widerstände der Materie werden also in den belebten Pfeil verlegt. Energischer für die absolute Vorsehung nutzt das Bild vom Schiessen der Gotteskraft ihre gesonderte Erörterung (ohne Rücksicht auf die Kreatur) Par. 8, 10, 3 ff.:

Da was von diesem Bogen abgesendet,
Ganz sicher fliegt zum vorbestimmten Ende,
So wie der Pfeil zu seinem Ziel gewendet.

Perchè, quantunque questo arco saetta
Disposto cade a provveduto fine
Sì come cocca in suo segno diretta.

Form, Materie werden (Par. 29, 22 ff.) von der ewigen Liebe durch das Schöpferwort so fehllos einheitlich in Aktion gesetzt, wie „vom dreifach bespannten Bogen drei Pfeile“ (come d'arco tricorde tre saette).

So vorbereitet verstehen wir die geniale Art — für die Kunst und nicht überflüssig für den Künstler sei es gesagt — mit der ein allerdings höchst reizvolles Bild aus Par. V (91—93) hier aus der Poesie in die Malerei umgesetzt werden konnte:

E sì come saetta, che nel segno
Percuote pria che sia la corda queta
Cosi corremmo nel secondo regno.

Und so wie Pfeile, die das Ziel sogleich
Durchbohren, eh' der Strang sich noch gelegt,
So liefen wir in jenem andern Reich.

Der Dichter sagt es von sich und seiner himmlischen Liebe, als dem Prototyp aller Seligen. Von dem Mädchen und Jüngling über den zwei blasenden Eroten, denen noch je ein Eros voranfliegt, geht auch sichtlich die Zeichnung aus. Im pluralischen Wortsinne — „so liefen wir“ — hat sie der Zeichner schliesslich ausgestaltet — in Figuren, deren Glanz, wie man treffend gesagt hat, auf keinen irdischen Stoff, sei es Fleisch oder Marmor oder Elfenbein zurückgeführt werden kann. Er hat es verstanden, Pfeile und Schützen aus dem poetischen Bilde in seiner Zeichnung in eins zu versetzen, indem er sie in beflügeltem Laufe nur mit der Gebärde des Schiessens, nicht mit dem Bogen selber, darstellt. Der wird nur im Hintergrunde, wie zur Devise des Ganzen, in der Hand einer abweichenden Figur sichtbar, die an das Kalenderbild des „Schützen“ im Zodiacus gemahnt.

Dadurch erreicht es — ganz abgesehen von der Einheit seiner Komposition, deren Geschlossenheit durch die vielen Bogen selbst einem Michelangelo schwer zu erhalten gewesen wäre — den höchstdenkbaren Eindruck der Schnelligkeit. Die Bogen scheinen schon weit hinter den vorwärts Stürmenden zu liegen, welche die eigenen Pfeile einholen, die sie eben noch abgespannt, um sich den ihren am Ziel zu sichern. Um die himmlische Sphäre, in der der Pfeillauf stattfindet, noch besonders anzudeuten, hat er die Herme, d. i. den Gott Merkur, angebracht. Denn das zweite Reich (secondo regno) ist nach der Zählung der Danteschen Himmelssphären das des Merkur. Dieser planetarische Gott ist tatsächlich das Ziel des Laufes (vgl. die folgenden Verse 95 und 97). Die Eroten (der schlafende Cupido sowohl als die Flammenbläser) deuten auf den allegorischen Sinn des Ganzen. Weder sie noch der Lauf der Schützen findet sich bei Lucian.

In eine ähnliche Geistesregion scheint, wie schon angedeutet, der trunkene Bacchus zu führen, ein Werk, das religiöse Verehrer der Antike, wie es deren ja unter den Modernen grade gibt, dem Künstler immer am meisten verübelt haben. Der humanistischen Allegorese galt der Gott der Trunkenheit — im Gegensatz zur christlichen, z. B. von der Trunkenheit des Noah — als der Ausdruck der Beraubung der Vernunft und des Intellekts. Nur als Gott des mässigen Genusses in seiner Urgestalt rege er an und verscheuche die Trägheit. Darum zieht Dante im Purg. XVIII. (v. 91 ff.) das Bacchanal der Thebaner im Geburtsland des Bacchuskindes herbei, um den lärmenden Eifer der sich von Trägheit Reinigenden zu schildern. Auch unser Künstler

lässt sein Bacchanal unter Kindern spielen, bringt aber doch den Bezug auf die verkehrte Welt (nach damaligen Bilderbogen [bei Lafreri] mit dem getragenen Esel) hinein. Landino erklärt die vorhin erörterte Stelle Dantes über die Völlerei der Centauren bei der Hochzeit des Peirithous und ihre Besiegung durch Theseus-Herkules als Bändigung der Bestialität (der Halbtiere) durch Vernunft und Intellekt: „Ma Theseo e Hercole cioè la ragione e l' intelletto domano nell' huomo tal bestialità". Das werde durch die Tiere und tierischen Attribute der Satyre und Faune in der Umgebung des Bacchus und durch die mangelnde Standfähigkeit des Betrunkenen in der aufrechten Haltung ausgedrückt (Boccaccio de genealogia Deorum lib. V sub Baccho nach einer damaligen italienischen Übersetzung: Timidi anche sono i vinolenti, perchè perduto il dritto giudicio di ragione . . . gli instabili gradi sono annoverati . . per designare il vacillar degli ebbri, i quali camminano con tanta instabilità che di continuo paiono cadere). Von Statius wurden bereits die „instabili gradi" (= succiduique gradus, Thebais IV 663 „taumelnde Schritte") bacchisch personifiziert. Die mangelnde Standfähigkeit des Betrunkenen, dem die bocksbeinige Tierheit — der lebendig gewordene Stütztronk der Antike — hinterrücks höhnisch die Decke vom Leibe zieht (wie auch im Bacchanale in Analogie zum Noah), das ist nun präzis das geistige Motiv dieses Bacchus. Auch sein — im ausdruckslos geöffneten Munde vorstellig gemachtes — Lallen erscheint nach Boccaccio bedeutsam. Denn dies ist grade der bacchische Defekt, der im Marsyas von Apollo bestraft wird. Nun benutzt grade Dante an

hervorragender Stelle (Invokation zum Paradiso I 19 sq.) das Marsyasmotiv in diesem Sinne, um sich die überlegene Sprachgewalt von Apollo zu erflehen. Das spezifisch Dantesche Motiv von der abgezogenen Haut als „Scheide der Glieder" (vagina delle membra sue) ist in malerischer Ausführung, wofür es sich mehr eignet, am Ende seines Lebens (im Weltgericht der Sixtina) noch einmal für den Künstler zu einer ganz analogen invokatorischen Bedeutung gelangt. Wir werden darauf zurückkommen. Hier wollen wir nur konstatieren, dass das von Herrn von Liphart entdeckte, von Bode (Jahrb. f. K. Preuss. Kunsts. 1891, Florent. Bildh. d. Ren., S. 318 ff.) Michelangelo zugesprochene jugendliche Relief mit Apollo und Marsyas durchaus in diesen Kreis humanistischer Anregungen des jungen Künstlers hineinpasst.

Aus Vasaris Anekdoten über Michelangelos Stellung zur Antike geht hervor, dass er mit der Betonung der Selbständigkeit des schaffenden Künstlers auch in dieser Hinsicht nicht zurückzuhalten pflegte. (Chi va dietro a altri, mai non gli passa innanzi etc). Seit dem David stand er in der öffentlichen Meinung über der Antike. Selbst seine freudlose Zurückhaltung nahm einmal jenen Preis für sich in Anspruch (in der Architektur! bei jenem Wettbewerb für S. Giovanni dei Fiorentini VII p. 263). Dass aus seinem Vergleich Bramantes mit den Alten seine eigene Unterwerfung unter ihre Autorität erhelle (v. Geymüller, M. A. als Architekt S. 52 b.), scheint nicht zwingend. Der Vergleich war damals doch zu konventionell. Man würde es nicht ausdrücklich bei jeder antiken Statue hervorgehoben haben, die Michelangelo gelobt hat (bei Aldrovandi „le Statue" sind es gerade ein halb Dutzend), wenn er sich nicht seine

Kritik auch hier zu wahren geliebt hätte. Die Künstlerlegende um sein Verhältnis zur Antike, besonders zum Torso beleuchtet Michaelis im Jahrb. d. k. arch. Inst. V 52 f. Sogar beim portento dell' arte des Laokoon reduzierte er den Enthusiasmus, der die Nachricht des Plinius von seiner Meisselung aus einem Stück darauf anwenden wollte, alsbald auf das Mass des Menschenmöglichen, indem er die Kommissuren darin nachwies (s. Michael Mercati Samminiatensis Metallotheca opus posthumum, Romae 1729 fol. 357). Seine vorgebliche Ergänzung des Laokoon war nur Korrektur des Montorsoli (vgl. Michaelis u. a. O. S. 31). Seine Herausstreichung der Begarellischen Tongruppen (Se questa terra diventasse marmo, guai alle statue antiche! Vasari VII 281) zeugt auch von gelegentlicher Opposition. Sein stets unbefriedigter Geist bedurfte die Ablehnung jedes Canons, nicht bloss des antiken, sondern auch des modernen (non s'è mai volute obligare a legge o antica o moderna), die Vasari (VII 233) von ihm als Architekten berichtet und die v. Geymüller unnötig wörtlich nimmt. Gleichwohl überrascht — freilich nicht in dem Masse wie bei Raffael — sein Anregungsmaterial durch antike bildnerische Motive, wenn man sie zusammengestellt sieht, wie dies auf breiterer Basis, als Wickhoff, G. Habich versucht, aber leider nicht veröffentlicht hat; wie denn das Zeichnen nach Antiken zu den fast pedantisch korrekten Gepflogenheiten seiner künstlerischen Ausbildung gehörte (vgl. jetzt Freys Corpus der Handzeichnungen Taf, 2 u. ö.). Auch in archäologischen Beobachtungen, wie wir noch sehen werden, verrät sich gelegentlich fast philologische Akribie. Für sein archäologisches Interesse zeugt (nach v. Geymüller S. 52)

die Beschäftigung mit der Bauentwicklung des Pantheon, in der er drei Architekten erkannte (Vasari IV 512 in der Vita di Sansovino). Um so nachdrücklicher muss man die auffallende Tatsache hervorheben, dass seine geistigen Anregungen aus der Antike, wie wir das gleich bei der Centaurenschlacht bemerken konnten, sich durchgängig auch im Dante finden und — wie wir das Verhältnis des Künstlers zu seinem Lebensdichter kennen — ihm denn wohl auch durch dies Medium zugeflossen sein werden. Bei den hauptsächlichen bemerkt schon Wickhoff (a. a. O. 434 A.) die Freiheit von formellen Reminiszenzen an die Antike.

So ist der Herkules, der den Antäus hochhebt, um ihn in der Luft zu erdrücken, auf der Windsorzeichnung Nr. 20 (bei Frey Tafel 7) von Inf. 31, 132 eingegeben, wo bei diesem Giganten von der Umklammerung des Herkules die Rede ist (Ond' Ercole sentì già grande stretta. Es ist gewiss d' Ercole zu lesen). Zu der Stelle hat Landino im Kommentar die Situation des Kampfes aus Lukan beigebracht nach den Versen 4, 626 und 648 sq.: alligat et medium compressis ilibus arctat Mitten zieht er ihn an sich und zwängt ihn fest an den Weichen und . . . sustulit alte — Nitentem in terras juvenem . . . hob in die Höhe — Ihn der strebte zur Erde hinab. Vielleicht ist der Künstler dadurch auf die Schilderung des Kampfes zwischen Herkules und Antäus bei Lukan (4, 591—650) aufmerksam geworden; denn es ist in ihr zuerst die Rede von den Löwenkämpfen beider (v. 611 sq. Ille Cleonaei projecit terga leonis, was nach der italienischen Übersetzung sehr wohl durch den Sprung auf den Rücken des Löwen wiederzugeben war!); dann von ihren Ringkämpfen

und endlich „von der enthaupteten Hydra nachwachsenden Schlangen" in derselben Reihenfolge in der das betr. Blatt diese Herkulestaten vorführt. Die Verse 615 sq. (Conseruere manus et multo brachia nexu Colla diu gravibus frustra tentata lacertis) schildern dabei den Ringkampf „Händ und Arme verstrickt in vielfacher Umschlingung", zumal mit Bezug auf die Umschlingung des Halses in Kombination mit Dazwischenstemmung des Beines (insertis pedibus) genau so wie die Louvrezeichnung Nr. 709 (bei Frey Tafel 33), die schon Berenson (I p. 213) als Herkules und Antäus bezeichnet hat.

Herkules und Cacus, der Halbmensch (semihomo) des Virgil (Aen. 8,194), den Dante (Inf. 25,16—34) für einen Centauren nahm, das Opfer des Herkules mit der Keule, scheint nicht von Michelangelo selbst, sondern von der den Auftrag (Okt. 1525) erteilenden Florentiner Signoria eingegeben worden zu sein. Gleichwohl wird uns im weiteren Verfolge „Herkules und Cacus" mit Illustrationen dieses Danteschen Gesanges in seinen Handzeichnungen begegnen; ein Beleg seiner selbständigen Herkunft aus Dante. Die Ringergruppe auf der Fratzenzeichnung des Britisch Museum, die Frey (zu Inf. 31) dafür in Anspruch nimmt, ist Herkules und Antäus. Denn der Gegner wird in die Höhe gehoben, nicht niedergeschlagen. Die Signoria beabsichtigte mit einer solchen Verherrlichung des Triumphs über Cacus, den „räuberischen Volksfeind" Dante-Virgils (als Pendant zum David auf der Piazza) eine ähnliche republikanische Demonstration gegen die Medici, wie mit der Aufstellung der Donatelloschen Judith in der Loggia. Der patriotische Künstler erbot sich ohne Honorar zur Bearbeitung des vorhandenen

Marmorblocks (Wachsmodell im Victoria und Albert Museum in London). Er änderte aber infolge des Einspruchs des Mediceischen Papstes, für den er damals die Grabmäler arbeitete, das Thema (Aug. 1528) in einen Simson, der (mit dem Eselskinnbacken?) Philister niederschlägt (Stuckmodell in der Casa Buonarroti). Schliesslich ist der unglückliche „Herkules und Cacus" des Baccio Bandinelli (1534) vor dem Tore des Signorenpalastes aus dem Plane geworden.

Der nämlichen Schilderung des Lukan (v. 594 sq.) hat Dante die gemeinsame Beziehung auf die Giganten Tityos und Typhon im gleichen Gesange (Inf. 31, 124) entnommen:

Non ci far ire a Tizio nè a Tifo
(Zu Tityos und zu Typhon send' uns nicht!)

Von ihnen hat der erstere, Tityos, den Künstler zu der herrlichen Zeichnung (in Windsor Library Nr. 5 nebst einer Vorstudie in den Uffizien Nr. 18736) angeregt, die jetzt bei Berenson (Tafel CXLIII) und Frey (Tafel 6) abgebildet ist. An eine antike Gemme als Vorbild (mit Frey im Text zu der Tafel 6) ist wohl nicht zu denken. Der Typus des Tityos auf ihnen ist der ganz archaische und ohne jeden Bezug zu dieser hochdramatischen Darstellung des Michelangeloschen Prometheus. Die Kommentare erzählen den Mythus (Landino mit einer gewöhnlichen Allegorese als den Sturz von fürstlicher Höhe in bürgerliches Dunkel durch die Gewalt des Herrschers) und verweisen auf Ovid Met. IV (v. 457 sq.) Homer (Od. XI 576 sq.) kann nicht in Frage kommen, da er von zwei Geiern spricht, die des Tityos Leber frassen. Bei Ovid aber „bietet er sie zum Zerfleischen dar", wie in unserer Zeichnung, während er „über

neun Joch ausgestreckt ist", was durch die gewaltige, abgestufte Formation des Bodens vorstellig gemacht wird:

Viscera praebebat Tityos lanianda, novemque jugeribus distentus erat.

Wickhoff (a. a. O. 434) bezieht auf diese Qual das Sonett (p. 189) an Cavalieri, das tatsächlich mit der Klage anhebt, dass der Himmel den Dichter nicht von seinem Lose befreie.

Auch der phantastisch zur menschlichen Grimasse umgewandelte Baum im Hintergrunde findet seine Analogie in den lebendigen Bäumen des XIII. Gesanges des Inferno. Wie hier ist es dort ein Baumstumpf (tronco) — in dem Kaiser Friedrichs II. berühmter Kanzler Petrus de Vineis steckt — welcher sich heulend gegen Verletzung wehrt:

Et il tronco suo gridò: Perchè mi schiante? (v. 33.)

Phaeton hat Dante — vielleicht aus Sympathie mit dem kühnen antiken Vorbild seiner Himmelfahrt — nichts weniger als fünfmal behandelt: Inf. 17, 106 ff. Purg. 4, 72 und 29, 117 ff. Par. 17, 1 ff. und im Convito II 15, wo er die Erklärung zu seiner Anspielung an der erstgenannten Stelle gibt, dass der Himmel, wie man noch jetzt sehen kann, durch Phaetons Fahrt verbrannte:

Perchè il ciel, come par ancor, si cosse.

Er meint damit die Milchstrasse. Auch verweist Dante an dieser Stelle des Convito selbst auf „Ovid im Anfang des zweiten Buchs der Metamorphosen", worauf auch die Kommentatoren den Künstler hinwiesen. Frey hat danach (zu Tafel 57 und 58 des Corpus der Handzeichnungen) die untere Gruppe der Zeichnungen (die in Bäume verwandelten Heliaden, den zum Schwan

werdenden Kyknos — den Liebhaber des Phaeton! nach Virgil, Aeneis X 188, 191, Ovid II 369 — und den Flussgott Eridanus) bereits im einzelnen erklärt. Die Erklärung passt aber nur auf die früheste Fassung des Malcolm-Blattes im British-Museum. Michelangelo hat den Vorwurf nämlich mehrmals behandelt, bis ihm die prachtvolle Lösung des Wagensturzes auf der Windsorzeichnung (Nr. 10) genügte. Hier verwandeln sich die Jungfrauen nicht. Vielmehr ist das Motiv Metam. II, 272 sq. massgebend geworden. Die Erde, zu der sich die versiegenden Quellen (vgl. den kleinen Krugträger) klagend flüchten, erhebt zwischen den Wassern (im Schilf) der See ihr Antlitz, indem sie die Hände vorhält (opposuitque manum fronti) und zu Zeus ums Recht hinauffleht. Dies ist aber auch Dantes Motiv an der Hauptstelle Purg. 29, 118—120:

> Quel (scil. carro) del sol che sviando fu combusto
> Per l'orazion della terra devota
> Quando fu Giove arcanamente giusto.
>
> Der Sonnenwagen, den der Blitz versengte
> Durch das Gebet der frommen Mutter Erde,
> Als Zeus geheimes Strafgericht verhängte.

Das Geheime des Gerichts deuten hier Wolken um den Weltrichter an (der auch hier schon bartlos ist!). Die Bedeutung von Wolken, Rauch und Nebel berührt sich in der Danteschen Metaphorik mit der vom Schleier, velo. (Vgl. Friedr. Beck, Die Metapher bei Dante. Neuburg a. d. D. Gymn. Progr. 1895/96 S. 31.) Diesen Zug schliesst Ovid speziell aus. Er lässt Jupiter „auf die höchste Zinne des Himmels steigen, von wo er sonst die Wolken zu entsenden pflegt" (summam petit arduus arcem unde solet nubes

inducere), diesmal aber bei der allgemeinen Trockenheit keine zur Stelle hat (sed neque . . . nubes — Tunc habuit . . .) Im „Schwunge des Blitzes rechts vom Ohre" (v. 311: dextra libratum fulmen ab aure), der Verwirrung des Gespanns (v. 314 sq. Consternantur equi et saltu in contraria facto — Colla jugo eripiunt etc.) und dem Kopfübersturz des Lenkers (v. 320 volvitur in praeceps . .) folgt Michelangelo Ovid.

Die zu ihrer Zeit besonders berühmte Zeichnung des Ganymed (Windsor Nr. 9, bei Frey Tafel 18) nach Dante Purg. 9, 23 sq. steht zu einem Monumentalwerke des Künstlers (der Mediceerkapelle) in besonderer Beziehung, sodass wir noch auf sie zurückkommen müssen. Ich kenne leider das Blatt mit dem Merkur nicht, das Berenson (Nr. 1588) als „die vielleicht am meisten antike Eingebung Michelangelos" (perhaps Michelangelos most antique inspiration) bezeichnet. Seine Bedeutung für den Dantejünger lernten wir schon kennen. (Vgl. oben S. 68.) Merkur galt den Astrologen als der planetarische Gott des Christentums wegen der Rätsel seines Umlaufs (vgl. Savanarola a. a. O. p. 118). Speziell hinweisen möchte ich auf den „bewehrten Apoll" (Timbrèo armato) im Purg. 12, 31, weil er die frühere Bezeichnung der Bargello-Statue (jetzt „David") rechtfertigt. — Über den idealen Brutus — den älteren! nach Dantes Inf. 4, 127 — haben wir bereits gesprochen. Vasari (VII 262) nennt als Vorbild einen antiken Karneol, andere den degenerierten Mörder Alessandros Lorenzino, was sich schon der Herausgeber Vasaris (a. a. O. Anm. 2) verbeten hat.

Selbst das Motiv der Leda findet sich bei Dante (Par. 27, 98). Schon Wickhoff (a. a. O. 432)

hat auf das Motiv der „Nacht" (von den Mediceergräbern) an diesem Frauenkörper hingewiesen. Nun erwähnt Dante das „schöne Nest der Leda" (il bel nido di Leda), d. h. das Sternbild der Dioskuren (der Söhne Ledas aus dem Schwanenei), um den Eintritt der Sonne in dies Zeichen (v. 86 f., ma il sol procedea — sotto i miei piedi, un segno più partito) und damit die Nacht anzudeuten, die ihn am Hinabschauen auf die kleine Erde (questa aiuola, diese Tenne!) hindert. Dies „Nest der Leda" ist deutlich intentioniert auf einem Studienblatt der Uffizien, das jetzt Emil Jakobsen und P. Nerino Ferri veröffentlicht haben. (Tafel XV der „neuentdeckten Handzeichnungen M. A. Buonarrotis Lpz. 1905). Hier sieht man die ruhende Leda von vorn auf einem ovalen Hintergrunde. Hinter ihr taucht Kopf und Hals des Schwanes auf. Die Herausgeber deuten das als „Vereinigung des menschlichen Körpers mit dem Vogelleib", wie beim Ganymed (a. a. O. S. 28). Es ist aber nicht der Schwan, auf dem sie liegt — das wäre ein seltsamer Vogelleib — sondern sein Nest. Später verschmolz sie dann in der Pose mit der sichtlich an ihren allegorischen Begriff anknüpfenden Florentiner Nacht.

Die gleiche Sammlung bringt auf Taf. XI (Berenson Nr. 1399) eine Handzeichnung Michelangelos, die man auf „Hippolyt und Phaedra" deuten könnte. Eine sitzende Frau, die in ihrer rechten Hand etwas umklammert, was nicht gut anders denn als Dolch zu fassen ist, schaut düster nach oben, wo ihr ein nackter Jüngling schwebend erscheint. Nach der Ovidischen Fassung (Metam. 15, 531 ff.) wird Hippolytus von seinem Todessturz durch Aesculap geheilt und von Diana in

einer Wolke in den Hain der Egeria bei Aricia in der Nähe Roms versetzt. In der Michelangelo-Mappe der Münchener graphischen Sammlung (Inv. Nr. 2203) befindet sich eine ihrer sonst höchst unwürdige Federzeichnung einer tragischen Szene — wie vom Theater des „grand siècle" — mit erklärender italienischer Umschrift und der Bezeichnung: „Michelangelo, hypolit e Phae(dra)". Hier ersticht sich Phaedra in den Armen der Amme und sieht über sich schwebend die Diana. Ich würde die Frage allein darauf hin nicht aufwerfen, wenn nicht Dante in einem für seinen Zeichner besonders bedeutsamen Zusammenhang (Par. 17, 46 ff.), wie wir noch sehen werden, mit diesem Mythus gerade sein Verhältnis zu Florenz vergliche:

Qual si partì Ippolito d' Atene
Per la spietata e perfida noverca,
Tal di Fiorenza partir ti conviene.

Wie aus Athen Hippolytus musst fliehen
Durch seiner Stiefmutter verruchten Trug,
So musst du aus Florenz einst selber ziehen.

Auch Michelangelo bot sein Leben Gelegenheit, diese Verse mit dem antiken Bezuge auf sich anzuwenden.

3. Leon Baptista Alberti und die künstlerische Selbstbildung

Mehr als Polizian und der ganze Kreis Lorenzos muss der nur noch geistig in ihm lebende, im Andenken aber um so lebendigere Leon Baptista Alberti des jungen Buonarroti Bildungsgang angeregt haben. In diesem Künstlergelehrten aus edlem Hause, der die Kunst zur geistigen und bürgerlichen Autorität erhob,

hat er wohl ähnlich das Vorbild seiner Lebenshaltung gesehen, wie Goethe in Albrecht von Haller. Mit ihm teilt er das vornehme Ablehnen alles Gewerbmässigen im Auftreten, das ihn so zu Protesten gegen seine Adresse als Bildhauer, wie jenen gegen seine praktische Inanspruchnahme als Baumeister veranlasste. Alberti stützte sich dabei jedenfalls auf Platons Ausspruch im Anfang des Politicus (p. 260): *Καὶ γὰρ ἀρχιτέκτων γε πᾶς οὐκ αὐτὸς ἐργατικός, ἀλλὰ ἐργατῶν ἄρχων.* Seine und des Vitruvischen Zeitalters hohe Meinung von der Würde und Vielseitigkeit des Architekten (Burckhardt G. d. R. § 14) geht durchweg auf Plato zurück (besonders noch auf Philebus, Clitophon, die apokryphen Erasten, die Epinomis). Wenn Condivi (am Schluss des 57. Kap.) von seinem Helden erzählt, „dass er wie die Alten pflegten, seine Kunst mehr auf Personen von vornehmer als von niederer Herkunft zu übertragen gesucht hat", so folgt das wörtlich Albertis Hinweis auf das antike Gesetz, welches die Ausübung der Kunst nur Freien gestattete (della Pittura II 7). Denn nur „in liberalen Geistern und edlen Seelen zeigt sich die Kunst am würdigsten". Wie die Kunst sich mit Philosophie verbinden könne (in Sokrates, Platon u. a.), dass ihre Entstehung mit der Religion zusammenfalle, zeigte der „Plato von Camaldoli", wie er in Landinos Dialogen eben damals hervortrat, dem künftigen Bildner der Mediceergräber theoretisch und praktisch. Hat dieser den Zusammenkünften der Platoniker im Ruccelai-Garten damals in seiner Jugend auch nicht beigewohnt, so kannte er doch gewiss die Fresken, mit denen Alberti ihren Ort, das Kasino, ausgeschmückt hatte (Harford, Life of MB. I p. 60). In Lionardo ist die Aussaat des

Kunsttheoretikers und Technikers aufgegangen, der selbst die Zeit vor dem Einschlafen mit der Erfindung phantastischer Maschinen ausfüllte (della tranquillità dell' animo, Bonucci I 127), in Michelangelo die des Dichterphilosophen. Die in den Florentiner Codices dem Alberti zugeschriebenen Gedichte (bei Bonucci am Schluss des 5. Bandes) zeigen den gleichen Platonistischen Charakter, wenn auch nicht die schwere, erkämpfte Form, welche an den Michelangeloschen grade fesselt. Man sehe gleich das erste Sonett (V 351): S' io doglioso, niun si maraviglia — Poi che si vuol chi può quel che le piace (Dass ich so traurig bin, nehm' niemand Wunder — Wer stets nur will, was man erlangen kann) und die Sestinne (V 358): S' i' ritornassi al desiato loco — Ove dimora il mio perfetto bene (Kehr ich zurück zu dem ersehnten Orte — Wo mein vollkommenes Gut verweilt).

Es ist dasselbe weiche, liebevolle, aber für die Welt zu hohe Gemüt, das in diesen beiden überzeugten geistigen Junggesellen dichtete. Der eine zeigt sich in immer neuen geistreichen Rechtfertigungen seines Zölibats als ein förmlicher Troubadour der Weiberfeindschaft (e vedesi esemplo di loro che amando e odiando sempre sono audaci e bestiali; sempre parate a nuocere nuocono; volendo giovare non raro ancora nuocono. Intorno al tor donna s. I 222). Dass sich die Frau nur im Bösen gleich sei und von sich aus immer schade, drückt minder geistreich schon die ältere Klosterpoesie aus (Hildebert von Tours im 12. Jh.). Jetzt nach drei Jahrhunderten voll Liebesgewinsel, von diesem Jünger des Gymnasion und der Palästra, erfrischt es Geist und Herz. Trieb es ihn doch dabei, sein ganzes Leben

lang dicke Bücher über Familie und Hausregiment zu schreiben, mit so lebendiger Versetzung in das Mitleben des guten Vaters mit seinen (erkrankten oder bedrohten) Kindern, dass man es nicht ohne Rührung lesen kann. Der andere spricht goldene Worte über die „gute Frau" (die schwerlich je reich oder schön sein könne), ohne je daran zu denken, seine dem Geist verantwortliche Existenz an eine zu binden. Aber er bleibt der beste Sohn und Bruder, wie er dem Neffen — auch hierin gleich Beethoven — ein mehr als besorgter Vater wird bis zum Unterricht in der Kalligraphie! (s. Frey Dichtungen S. 479).

In beider Architektur steht der Junggeselle unsichtbar im Hintergrunde. Es ist weder das Familienhaus noch die Philisterstadt, die ihn ihren freien Loggien, unter ihren reinen Kuppeln gedacht werden kann. Doch denkt ihre Kunst das Allgemeine auch im animalisch-menschlichen Sinne. So wollte Buonarroti die Loggia de Lanzi um den ganzen Signorenplatz ziehen, wie Albertis Portikus von S. Annunziata dort die Platzanlage bestimmt. Wie der Gemeinsinn zur Stadtanlage, so treibt der Patriotismus zur Befestigungskunst. Schon zeigen sich freilich bei den Jüngern auch die Gefahren der individuell schrankenlosen Kunst in der Hinneigung zum Gigantischen (Tiberbau des Pal. Farnese), Gewaltsamen, ja wie man ihm vorgeworfen hat, „Halsbrecherischen".

Schon von Alberti brachte Michelangelo die grossartige Überzeugung mit, dass „der geübte Geist den Künstler mache und seine Hand leite" (l. c. p. 156: Et l'ingegnio mosso et riscaldato per exercitatione, molto si rende pronto et expedito al lavoro; et quella mano seguita velocissisimo, quale sia da certa ragione

d'ingegnio ben guidata). Sie findet bei ihm den echt Buonarrotischen Ausdruck: „Man malt mit dem Geist und nicht mit der Hand; und wer das Hirn nicht für sich hat, der blamiert sich." (Milanesi p. 489: lo rispondo che si dipinge col ciervello et non con le mani; et chi non può auere il ciervello seco si vitupera. Vgl. im Sonett p. 173 . . e solo a quello arriva — La man che ubbidisce all' intelletto.)

Bei ihm konnte der junge Kunstschüler die Empfehlung literarischer Beschäftigung (della pittura III l. c. p. 145: et farassi per loro dilettarsi de' poeti e delli horatori) — als besonders förderlich für die künstlerische Entwicklung — vorfinden. Von ihm hat er jene genauen Methoden zur Messung und Grenzbestimmung, die die Technik des Bildhauers nicht minder „vom Zufall unabhängig macht als die Zimmerleute" (p. 172). Von ihm die selbstverständliche Orientierung in den Voraussetzungen des Bauhandwerks bis auf das Holzgerüste, die ihm Condivi (cap. 53) darin als „Lehrmeister Bramantes" nachrühmt, letzteres freilich in törichter Übertreibung (eines Dissenses zwischen beiden, Geymüller S. 53 A). Die Einwirkung Albertis kann vielleicht schon sehr früh in Michelangelos Bildungsgang angesetzt werden. Was sein „literarischer Lehrer" Polizian in seiner „Allwissenheitsvorlesung" (praelectio cui titulus Panepistemon) über Kunst orakelt (Opp. 469 sq.), stammt aus Alberti. Wunderlich genug prunkt inmitten dieser Oberflächlichkeit die Voraussetzung von Albertis exakten Massinstrumenten (Hexempedon, Horizon). Die Architektur wird allerdings mit der stereotypen Einteilung nach dem Anfang des zweiten Vitruvkapitels bedacht. Wie in ihre „Bestandteile" aber die Orthographia

hineinkommt, vermag nur philologische Allwissenheit zu erklären. Der Befestigungszweck (defensionis causa) wird im Gegensatz zu Vitruv an erster Stelle aufgeführt, wie Alberti mit der Stadtanlage beginnt. Wenn mit der Scenographia (Theaterbau) auch noch die Chorographia (Ballettkunst) zur Architektur gerechnet wird, so verdankt sie das vielleicht Albertis Exkurs über die Geschichte der Spiele (de re aedif. VIII c. 7).

Albertis Architekturbuch (de re aedificatoria) wurde im ersten Florentiner Druck (1485 fol.) von Leon Battistas Bruder Bernardo (cf. Bonucci I, LXXXVI, in Burkhardts Gesch. d. Ren. S. 445 heisst er „ein Vetter A. Polizianos") Lorenzo von Medici zugeeignet; mit einem Briefe Polizianos, in dem er diesem Buche den ersten Platz in dessen Bibliothek zuweist und wie zur eigenen fleissigen Lektüre, so zur öffentlichen Verlesung und Bekanntmachung empfiehlt (et legendum vulgo publicandumque cures). Das gibt einen Fingerzeig über die Zuführung gelehrter Literatur auch an weitere, der lateinischen Sprache nicht ganz kundige Kreise, wie es gerade für Michelangelos Bildung von Wichtigkeit erscheint.

Die Debatte über sein „Latein" erinnert an die italienische Doktorfrage über Dantes Griechisch („se Dante parlasse il Greco"), die dieser selbst — und nicht bloss wie Buonarroti in einem Dialoge eines anderen — dahin beantwortet, dass die Griechen in seiner Höhle bei seiner Anrede stutzen würden (ch'ei sarebbero schivi . . . forse del tuo detto. Inf. 26, 34 sq.) Etwas Latein verstand damals jeder in solcher Stellung, schon um die Kontrakte, Lizenzen, Erlasse u. dgl. selbst kontrollieren zu können, für die Latein

die obligate Sprache war; und zumal in Italien am päpstlichen Hofe ein Mann, der nachweislich in lateinischen Brevieren zu Hause war, wie seine Gebetfragmente belegen! Das Lateinische galt dem auf sein Altertum stolzen Italiener, wie schon Dante zeigt (de vulgari eloquio), als die korrekte grammatische Form seiner Sprache („Grammatica" gegen „Volgare", bei den Florentinern „la lingua Toscana"!). Wenn der Bericht des Giannotti'schen Dialogs (Firenze 1859 p. 30 überhaupt stimmt, so hat der alte Künstler im Hinblick auf den in Rede stehenden gelehrten Grammatiker Priscianese nur gesagt, dass es ihm not täte, nach dessen guter Methode Latein zu lernen, d. h. grammatisch korrektes Latein; ein Ausspruch, der überhaupt nur dann Sinn hat, wenn der ihn tut, etwas davon versteht. Auch scheint mit „imparare lettere latine", wie der Bezug Michelangelos auf Cato Censorinus nahelegt, speziell das Studium der lateinischen (d. i. altrömischen) Literatur gemeint zu sein. Und Giannotti bestätigt ihm ja, dass ihm das auch ohne das Hilfsbuch des Priscianese leicht fallen würde (non saria punto gran fatto; et io vi conforto à mettervi in questa impresa etc.). Soviel, um wenn es ihm darauf ankam, sich in lateinischen Sätzen zu orientieren, wird auch dieser Italiener verstanden haben, der sich noch dazu grade an jener Stelle als halben Gelehrten und im steten eifrigen Verkehr mit Gelehrten bezeichnet.

Die Beziehung auf seinen humanistisch gelehrten Vorgänger legt diese Anschauung nahe, obschon sie, wie nirgends in diesen Ausführungen, so auch hier nicht vorausgesetzt zu werden braucht. Denn Bonuccis Edition der alten Manuskripte von Albertis lateinischen

Schriften im Volgare belegen, wenn nicht die Überzeugung des Herausgebers, dass es alles Albertis Originalkonzepte vor ihrer Übersetzung ins Lateinische seien, so doch das gleichzeitige Umlaufen italienischer Übersetzungen. Die Beziehung auf Albertis Architekturbuch legt Michelangelos Verhältnis zum Vitruv nahe, da schon jenes den kritiklosen Vitruvianern gegenüber die fachmännische Selbständigkeit wahrt (vgl. liber VI. cap. 1). Bei der kanonischen Geltung des Vitruv nicht bloss für die Architektur, sondern sogar für die allgemeinen Fragen des Geschmacks muss diese übereinstimmende Haltung der beiden künstlerischen Grössen der Renaissance besonders interessieren. Noch Boileau musste sich gegen einen Vitruvianer wehren, Claude Perrault, den Bruder des bekannten Modernen (den Erbauer der berühmten Kolonnade des Louvre).

Ein solcher Vitruvübersetzer, der Canonicus Giov. Norchiati, „wünscht Michelangelo bei sich zu haben, um die Antiken mit eigenen Augen zu sehen" (s. Frey, Briefe an M. A. B. Berlin 1899, p. 336 und Dichtungen p. 512, Regesten 42). Das gemahnt auch an Alberti (a. a. O. und III 16), der bekennt, aus den antiken Bauresten „mehr als aus allen Schriftstellern gelernt zu haben". Das Vitruvische Gutachten Michelangelos (über den Plan zum Palazzo Farnese) an Papst Paul III. (Milanese 500 f.) bedient sich genau der Albertischen Ausdrucksweise, wie das italienische Manuskript der Ricardiana (nach Bonucci und Burkhardt a. a. O., S. 44: „Albertis Autogramm" — leider nur bis III c. 13 — s. besonders I cap. 9). Besonders charakteristisch ist die Verwendung der Albertischen commodità für Vitruvs (I c. 2) eurythmia und degnità für decus, sowie die

Bestimmung der distributiva, d. i. der Bauökonomie secondo l' uso del padre della famiglia. Schon aus diesem Grunde ist nicht einzusehen, weshalb Milanesi dies Gutachten nicht für „toskanisch" gelten lassen will. Grade in Rom musste Michelangelo auf die Spuren Albertis als Architekten stossen (vgl. Dehio, die Bauprojekte Nikolaus V. und L. B. Alberti im Repert. f. Kstw. III 241 ff. und Paul Müller, Studien zu L. B. A. [Lpz. Diss. 1883] S. 28 ff.). Er kann die Frage beantworten „Wie lernte Michelangelo die Architektur?" (v. Geymüller S. 55 f.). Das heisst: indem er ihm die theoretische Anleitung gab, weckte er in ihm das gleiche Selbstvertrauen auf Autodidaxie, wie weit man es durch Nachdenken, Beobachtung und das selbständige Studium der antiken Baureste bringen könne.

Für Alberti gehört die Architektur zur Betätigung des Platonistischen Glaubens, als die der strengen Idee nächste und zugleich gemeinnützigste Kunst, die „technische Wissenschaft." So wird sie im Philebus (p. 56) definiert und wie im Politicus zu philosophischer Kontemplation, so hier zur Musik in Beziehung gesetzt, deren Proportionalität im Timäus (p. 31) zum „Bande des Kosmos" gemacht wird (vgl. Alberti, de re aedificatoria IX cap. 5 und 6). „Du musst doch sehen, woher die Masse und Proportionen der Pilaster entstehen; was Du änderst, verstimmt die ganze Musik" (discorda tutta quella musica). So schreibt Alberti seinem Vertreter am Bau von S. Francesco in Rimini (Bon. IV 397). Dem „Philebus" und der apokryph Platonischen „Epinomis" (nach Zeller, einem Mathematiker der ersten Generation von Platos Schülern gehörig) dankt die Kunst des Zeitalters die solche Rolle in ihr spielende,

fast mystisch behandelte Proportionenlehre (μετριότης καὶ συμμετρία κάλλος καὶ ἀρετή Phil. p. 64 b). Indem Pico von Mirandula Albertis bekannte Definition der Schönheit (IX cap. 5) vorträgt, beruft er sich auf diese Platonischen Dialoge (s. Kommentar zu Benvienis Canzone d'Amore, libr. II cap. 6 sq.: quello decoro e quella harmonia e quella temperantia che resulta di quella proportionata comistione si chiama bellezza ... come Platone nel Philebo e nella Epinomide apertamente dice ib. cap. 11). Die Albertische concinnitas heisst bei Michelangelo (Vasari VII 270) una certa concordanza die tutto che non fa il naturale (eine gewisse Übereinstimmung in allem, welche nicht von Natur kommt). Das „Augenmass" war ihm eine ästhetische Bedingung, die kein Zirkel ersetzen kann (Vasari a. a. O. wo die Masse seiner Figuren auf 9, 10 und 12 Köpfe bestimmt werden. Über seine bevorzugte Proportion 1 : 2 in der Architektur v. Geymüller a. a. O. p. 49a).

Im Architekten Buonarroti erscheint der Platonistische Geist, wie wir sogar an einer ganz eigentlichen Platonischen Illustration in Bauform werden sehen können, nicht minder lebendig. Ihn muss die Vorstellung des Timäus vom Weltgebäude (Kosmos) als Lebewesen, als ewigem Animal (ζῶον ἔμψυχον p. 31) besonders angesprochen haben. Es ist dieselbe, aus der am Schlusse des Zeitalters Bruno seine Idee von der Bestia trionfante entwickelt hat. Eine andere, von Marsilio Ficino zitierte, Platonische Meinung besagt, dass die Architektur die „den Handlungen der Lebewesen innewohnende Gesetzmässigkeit" (actionibus innatam scientiam) festlege. Vielleicht dient dergleichen doch, klarer Michelangelos „gran maniera" aus der

Zeit zu motivieren, als die „Verwirklichung der christlichen Ästhetik Savanarolas“ bis zur Ausschaltung des „Sündenfalls“ (v. Geymüller S. 45, A. 2). Wenn sich selbst die Bewunderer des Künstlers in Buonarroti als Architekten nicht finden können, ihm „Launen und Bizarrerien“ vorwerfen, so übersehen sie, dass er auch in diese Kunst entschieden und offenkundig sein eigentümliches Selbst legen wollte. Und dies war, wie er es selbst so stark betonte, immer das des Plastikers. Er bricht deshalb mit dem rein malerischen Bauideal der Renaissance, wie es Alberti zuerst aufgestellt und mit so manchen Opfern an Wahrheit und Gediegenheit („per coprir quella parte“ IV 397) dem Schein zuliebe erkauft hatte, wie dieser mit dem rein konstruktiven Ideal der „Gotiker“ gebrochen hatte. Buonarroti tut es aber auch nur seiner spez. Kunst, der Skulptur, zuliebe. Daher ist es bei ihm, als ob ein nicht etwa bloss organisches, sondern geradezu animalisches Leben das Mauerwerk ergreife und alle Bauglieder in den Dienst seiner plastischen Repräsentation zwänge. (S. a. a. O. 53 f. unter v. Geymüllers „Mitteln zur Belebung der Komposition“ bei ihm besonders unter 3: „Harmonie verschiedener Elemente“, des Männlichen und Weiblichen u. a.). Daher die Verjüngungen, die Verkürzungen, die Zerhackungen der Bekrönungen, ja, wie bei Alberti die — nur ganz anders motivierten — Zuhilfenahmen des Scheines in fingierten Nischen und Fenstern, nur um den Eindruck des sich lebendig Aufrichtenden, Streckenden, untrennbar Individuellen zu erzwingen.

Man darf das vielleicht den Störungen der rhythmischen Periode in der Musik vergleichen, die ja mit ihren proportional gegliederten Zeitfluchten die Analogie

mit den ebensolchen Raumabständen, „rhythmischen Travéen" des Architekten herausfordert. Auch die Verschiebungen des Takts, die Synkopen, die Fermaten, die willkürlichen Längungen und das Abbrechen in den Gliedern der musikalischen Perioden suchen das Animalische, das menschlich-körperlich Bedingte des Atems gegenüber dem melodischen Fluss der reinen Musik zur Geltung zu bringen. Die Scheinstützen der Harmonie hierbei, in Trugschlüssen und Enharmonik, können den Vergleich unterstützen. Erinnert Buonarroti in der Architektur besonders an Beethoven, so ist sein Mozart Bramante. Sein Gegensatz gegen seinen römischen Rivalen, an den er doch ebenso überall anknüpfen musste, wie Beethoven an Mozart, beruhte darauf, dass dieser die Albertische Idee der Renaissance-Architektur im rein konstruktiv architektonischen Geiste ausbildete, wie Mozart Glucks und Haydns malerische Musik im Bachischen Kontrapunkt. Der Gegensatz erscheint grösser, wie der zwischen Beethoven und Mozart, wie denn die Musik, flüchtiger und lässlicher, im Poetischen die Brücke für alle Gegensätze hat. Dafür hat Buonarroti in seinem architektonischen Abschlusswerk (der Peterskuppel) anders streng die Bramantische Tradition der reinen Architektur anerkannt (vgl. Milanesi, p. 535) und gewahrt, als Beethoven die der reinen Musik in der Missa und der 9. Sinfonie.

In der Baukunst findet nun freilich der „Einfall" seine Schranke am „Einsturz." Michelangelo baute auch materiell so plastisch streng, straff und sehnig, so fern von kindisch barocken Schwankungs- und Umsturzideen, wie er die Gliederung der Sistinadecke malte. Das Geisterhafte dieser „maestria" tritt bei

ihm wirklich nur in jenem Platonischen Sinne der „dem lebendigen Handeln innewohnenden Gesetzmässigkeit" (der inneren Form) hervor. Nirgends wird einem das fühlbarer, als in dem vielgeschmähten Treppenhause der Laurentiana, wo die Säulen wie gewaltige Streckmuskeln sich in den Körper der Wand zurückziehen (ähnlich im Portikus der Kapitolinischen Paläste), Leben zuckend grade nur in den Auslaufschwingungen der Voluten, und die Treppengeländer wie das Grat über einen breiten hinaufragenden Rücken in der Mitte hinlaufen. (Dass die Treppe wirklich Michelangelo zuzuschreiben ist, beweist von Geymüller a. a. O. 47 b.) Gewiss! Bernis Capriccio über die eigentümliche Idee der Skulptur und Architektur (la propria idea — della scultura e della architettura) im Platonischen Geiste der „monna Astraea" (der irdischen Vollkommenheit im Eingang des Timaeus) lassen sich eigentümlich — proprio sensu — auffassen; wenn ihr Sinn nicht auf diesbezügliche Äusserungen des Künstlers zurückführt, wie er sie in dem Briefe an den Kardinal Pius da Capri (Milanesi p. 554) tut.

Hier erörtert er Albertis ästhetisches Grundgesetz der Abhängigkeit der Einzelheiten vom Ganzen, so dass bei einer Änderung des Planes sich die Details mit ändern müssen, an den menschlichen Körperteilen. Im allgemeinen braucht diese Ausdrücke (membra e bene ordinato corpo) auch schon Alberti (z. B. arte edif. I c. 9 Bon. IV 237) vom Gebäude und betont ihre gegenseitige Beziehung (corrispondenza). Die mittleren Glieder werden am wenigsten davon betroffen, insoweit sie nicht zu andern in Wechselwirkung (riscontri) stehen: „So braucht die Nase sich nicht nach

den Augen zu richten, wohl aber die eine Hand nach der anderen und das eine Auge nach dem anderen in Rücksicht auf Vergleich und Wechselwirkung (per rispetto degli lati e de' riscontri). Und daher ist es sicher, dass die Glieder der Architektur von denen des Menschen abhängen. Wer kein Meister der Figuren war oder ist und vornehmlich der Anatomie, kann sich nicht darauf verstehen." (E però è cosa certa, che la membra dell' architettura dipendono dalle membre dell' uomo etc.)

Dieser Schluss folgt weniger aus den hier gegebenen Voraussetzungen — denn jenes Gesetz ist allgemein und gilt nicht bloss für den menschlichen Körper — als aus der Eigenart des Architekten. Der lebendige (menschliche) Körper als Architekturelement verlässt daher auch bei Michelangelo seine motivierte Stellung des Substituten als Karyatide. Er gebärdet sich gänzlich frei wie in den Bronzefiguren der Sistinadecke und — nicht bloss gemalt, sondern tatsächlich in den Sklaven des Juliusgrabmals. Denn eine solch lebendig gewordene Architektur aus wirklichen Menschenleibern sollte dies Monument werden. Die Giganten in der Grotte der Boboligärten sind Zeugen geblieben für diese architektonische Idee des grössten Plastikers; gleichsam in der Materie selber drinsteckende körperliche Verlebendigungen der Baukräfte! Seine ornamentalen Phantasiegeschöpfe, Fratzen, Gnomen, Flügelpaare — die Dantisch-Platonischen „ale" an sich! — Die Schlangenleiber mit Köpfen, Weiberbrüsten und Fischschwänzen über den Nischensegmenten der Sagrestia nuova (nur am Pensieroso) wirken wie sichtbare Ausläufer dieses animalisch-architektonischen Dranges.

Seine Abneigung gegen das Malerische in der Architektur ist lediglich plastisch bedingt (gli intagli confondono le figure, Vasari VI p. 308). Sie macht eine Ausnahme mit dem einheitlichsten, zusammenfassenden und verbindendem Ornament des Körperschmuckes, der Guirlande, den Kränzen, die er ja selbst am jonischen Säulenkapitäl anzubringen wagte und die ihm gewiss auch schon als lebendige Architektonik des Danteschen Himmels empfohlen waren. Par. 12, 19 ff.

Cosi di quelle sempiterne rose
Volgeansi circa noi le due ghirlande,
E si l'estrema all'intima rispose.

Von diesen Rosen, ewiglich lebendig,
Umschlangen uns je zwei Guirlanden,
Und Fern und Nah entsprach sich so beständig.

Allein grade in diesem Punkte des Widerstreits zeigt sich die Beziehung zwischen den beiden nahezu wörtlich. Zugleich als ein Beleg für das Gedächtnis, mit dem Michelangelo noch im hohen Alter die Anregungen Albertis bewahrt, kann das vielzitierte Gutachten gelten, das er auf Varchis Doktorfrage über den Vorzug der Skulptur oder der Malerei abgab. Er „versteht" darin „unter Skulptur die Kunst, die vermittelst des Wegnehmens geübt wird; die aber auf dem Wege des Zusetzens betrieben wird, ist der Malerei ähnlich. Genug, da alle beide, nämlich Malerei und Skulptur ein und derselben Intelligenz entstammen, so kann man einen guten Frieden zwischen ihnen schliessen. . ." Alberti eröffnet sein breve compendium de componenda statua mit einer Einteilung der bildenden Kunst nach eben diesem Prinzip: „Die einen nämlich, wie z. B. die, welche in Wachs und Ton arbeiten,

bringen das angestrebte Werk ebensowohl durch Hinzugeben wie durch Hinwegnehmen zustande; diese werden von den Griechen πλάστικες, von uns Bildner genannt. Andere bringen es nur durch Wegnahme zustande, wie z. B. die, welche durch Abschlagen des Überflüssigen die gesuchte, in einem Marmorblock (potentiell) vorhandene und verborgene menschliche Figur an das Licht fördern. Diese nennen wir Bildhauer. . . Eine dritte Gattung bilden die, deren Tätigkeit sich auf das Hinzugeben beschränkt. . . Hier dürften nun vielleicht einige meinen, dass auch die Maler hierher gezählt werden müssten und dies deshalb, weil es in deren Gebrauch liegt, Farben nebeneinander zu stellen."

Im 2. Buche des Traktats „della Pittura" legt Alberti den Streit über den Vorrang dieser Künste mit den gleichen Worten bei: „Sind doch sicher diese beiden Künste auf das innigste verwandt und die Malerei wie die Skulptur schöpfen ihr Dasein aus der gleichen Anlage (ingenio)." Alberti stellt für sein Teil die Malerei als die schwierigere Kunst höher, worüber Michelangelo im ersten Teile seines Briefes an Varchi handelt: „Der, welcher geschrieben hat, die Malerei wäre edler als die Skulptur, hätte er die anderen Dinge, von denen er geschrieben hat, ebenso gut verstanden, so würde sie mein Dienstmädchen besser auseinandergesetzt haben . . ." (avrebbe meglio scritte la mia fante. Milanesi p. 522).

Man beachte bei Alberti den Hinweis auf „die im Marmorblock verborgene Figur" als Keim des bekannten Michelangeloschen Sonetts. Der Urvater der Anschauung, über die der Naturalismus (Falconnet) sich

später mit richtigem Instinkt lustig machte, ist freilich der „Vater der Idee" Plato.

Auch ist er für die Vernachlässigung der „similitudo apud statuarios" im liber de statua (italienisch bei Bonucci, bei Janitschek p. 135: Socratis an Platonis an cogniti alicuius effigiem ut referunt id minimae curae est). Danach kommt es dem Bildhauer nicht sowohl darauf an, die Physiognomie des Platon oder Sokrates (als äusserste Gegensätze!) oder irgend eines Bekannten zu treffen, als einen idealen Typus zu schaffen. So hat Michelangelos selbstherrliche Kunst in Alberti bereits einen literarischen Kronzeugen. Grade in den Bildgestalten der Mediceergräber, in denen schliesslich eine Idee Leon Battistas zum Ausdruck gelangte, erweist sich die Vernachlässigung der Porträtähnlichkeit für die Absicht des Künstlers von besonderer Bedeutung.

II.

Die Grabdenkmäler

1. Literarische Grundlagen und Ideengeschichte

Leon Battista Alberti hatte zu Lorenzos Vater und Grossvater in freiem, auf gleichem patrizischen Adel fussenden Freundschaftsverhältnis inter pares gestanden. Das Widmungsschreiben seiner launigen „Ehetischgespräche" (bei Bonucci, Op. volg. I 187 ff. ital. unter dem Titel Avvertimenti matrimoniali) an Piero (den Älteren) behandelt ihn wohlwollend als hoffnungsvollen jungen Mann, von dem er viel für die Vaterstadt erwarte. Als Motiv der Widmung tritt eine Art Jüngerschaft des Mediceers zu dem genialen heimischen Adelsgenossen hervor, die sich in ungestümer Propaganda für ihn und seine Bestrebungen äusserte. „Mei nominis atque famae cupidissimus" heisst es in der lateinischen Form des Briefes L. B. Alberti (Opera inedita curante Hier. Mancini, Florentiae 1830, p. 281 ff., doch ohne alle Frage an den gleichen Empfänger. Ebendort 285 f. Brief Albertis von Pietros Bruder Giovanni † 1463; 286 an Landino, 287 f. an Lorenzo selbst, Widmung einer politischen Schrift — trivia senatoria —, die eine Stelle in Ciceros Offizien II interpretiert, schon in Bandini Specimen I 182). Der neidlose Anteil des in der Verbannung Aufgewachsenen an der zum Prinzipat gelangenden Familie entspricht ganz dem grosszügigen

Charakter Albertis. Auf diesem Hintergrunde muss man das Auftreten des „Löwen und Täufers" des Rinascimento in den „Gesprächen von Camaldoli" in der Gesellschaft der jugendlichen Söhne Pieros, Lorenzo und Giuliano, würdigen, die später ihr Erzieher Landino im Auftrage Lorenzos festhalten musste:[1]) gleichsam als den Prolog des Zeitalters, das der Magnifico als das seinige empfand. Sie wurden von Landinos Schüler Andrea Cambini alsbald auch ins Volgare übersetzt.[2])

An solchen Zeitpunkten wird die Platonische Akademie wohl eine Wahrheit. Ja mehr als das: die Szene und der Geist der Platonischen Dialoge selber, wie sie unter den Platanen am Ilyssos geführt worden, scheint sich zu erneuern an den schattigen Berghängen des „Casentinischen Tempe". Der Bericht ist zu wenig

[1]) Gedruckt zuerst 1479 Firenze in 4° von Nikolaus Laurentii als Christ. Landini quaestiones Camaldulenses, 2 Exemplare im British Museum (Proctor Nr. 6119); und Venezia (1500?) fol. als Land. disputationes Camaldulenses, 2 cop. in Bodl. (Proctor Nr. 5716). Wohl nach dem zweiten Druck (als „disputationes") von dem eifrigen Strassburger Nachdrucker Mathias Schürer artium doctor — „qui dedit humatis vivere saepe viris". So rühmt das Ehrengedicht von Johannes Kierherus auf dem Titelblatt, welches der Bibliothek des Thomas Truchsess das Exemplar für den Druck zu danken bekennt — in officina sua litteratoria Argentorati die XXVI Augusti Anno Christi MDVIII Regnante Caesare Maximiliano Augusto. Exempl. d. Münch. Univ.-Bibl.

[2]) Bandini, Spec. Literaturae Florentinae Saec. XV. II 192. Landinos Titel als Oratore e Poeta famoso (Bandini a. a. O. I 183) weist ihm unter den „heimischen Poeten und Rednern", die nach Condivi Michelangelos Lektüre bildeten, auch äusserlich eine Stelle an. Landini betitelte seine Schriften öfters als Orazioni („Vorlesungen", z. B. Bandini II 185).

geschminkt, er entspricht zu sehr dem italienischen Leben, als dass man ihm nicht das providentiell Improvisierte darin glauben sollte. Der Referent will mit seinem Bruder Pietro in den Hundstagen das kühle Kloster Camaldoli aufsuchen und trifft dort ganz unvermutet eine Florentiner Gelehrtengesellschaft, die sich den jungen Mediceern in der gleichen Absicht angeschlossen hat. Genannt werden der Graecist (Plutarchübersetzer) Alemanno Rinuccini; Pietro und Donato Acciaioli, letzterer der Sohn der nach Schicksal und Anteil gleich hervorragenden Renaissance-Matrone Maddalena Strozzi, Tochter des unerschütterlichen Verbannten Palla Strozzi, als Aristoteliker bekannt; Marco Parenti, der Vater des Historikers Pietro; Antonio Canigiani, der als Empfänger der Jugendschrift Marsilio Ficinos „de voluptate" in das Gespräch eingreift. Beklagt wird die Verhinderung des Hauptes der Aristoteliker Arduino Oliveri, wie um der philosophischen Gegenrichtung wenigstens in Ehren zu gedenken. Kaum haben sich die Begegnenden begrüsst, als die Durchreise des von Rom auf der Aretinischen Strasse heimkehrenden Leon Battista Alberti und seine Einkehr bei Marsilio Ficino in der Villa Figlino gemeldet wird Der Entschluss, ihn um keinen Preis weiter ziehen zu lassen, soll eben ins Werk gesetzt werden, als man die Genannten schon unten von den Pferden steigen und mit dem Abte des Kamuldulenser-Klosters Mariotto Allegri langsamen Schrittes hinankommen sieht. Man läuft entgegen, begrüsst sie stürmisch und verbringt den schon gesunkenen Abend noch miteinander. Am nächsten Morgen nach der Messe wird auf einem Spaziergang in den Bergwald „auf einer Blumen-

wiese an einem klaren Quell, den eine mächtige Buche mit breiten Ästen beschattet" der Platonische Dialog mit Bewusstsein inszeniert: „Hier meine Besten, bringt der Baum, der süss murmelnde Quell von selbst das Sokratische Bild der Platane und des Bächleins vor Augen. Diese Rasenbänke, von der Natur angelegt von der Kunst der Hirten ein wenig herausgearbeitet werden uns bequem aufnehmen, um nach der kleinen Promenade am Abhang geruhsam zu rasten."

Diese Gespräche bezeichnen gleichermassen ihre Zeit im allgemeinen wie ihren Gesellschaftskreis im besonderen. Sie wollen sichtlich keine blosse Geistparade vorführen; sondern sie bewahren selbst in Landinos verschwommener Darstellung stark persönliche Noten. Sie lassen bei ihrem mönchischen Ausgangsthema — über das cherubinische und seraphinische Lebensprinzip im scholastischen Sinne — nicht vergessen, dass Söhne von Kaufmannsfamilien sie führen und ein Kaufmannsfürstentum in ihrem Mittelpunkt steht; die schlechte Behandlung der Kaufleute im letzten Buch der „Gesetze" verrät auch hier die Grenze des Platonischen Einflusses auf den Geist eines Mediceers. Denn dieser — Lorenzo von Medici — vertritt in seinem Berufsinteresse die praktische Lebensrichtung gegenüber der — nun, wie man es in seinen Kreisen allzeit schelten möchte: der unpraktischen des Alberti.

Die Situation wird dadurch recht lebendig. Es ist das Kaufmannsthema an sich in der Auseinandersetzung mit Vertretern des rein geistigen Berufs. Er greift hier die Worte des Leon Baptista auf: „Betrachtung ist Ruhe." (Speculationem vero ipsam in

quiete magis quam in motu collocari.) „Leben ist Bewegung." (Dicunt enim vitae nomen prae se motum quendam ferore.) Ihm sagt offenbar die „Stichelei" zu, dass „ein Kerl, der spekuliert", gar kein Leben führe. Nicht einmal der Gott (Jupiter), den der Platoniker als Weltseele interpretiert, darf ruhen. Oder alles hört auf, da alles in ewiger Bewegung ist: der Umschwung der Himmel, der Gestirne Auf- und Niedergang. Die Elemente würden in ihrem steten Austausch aufhören, nicht flössen die Ströme, nichts trüge die Erde. Nichts wandelte die Stunden, kein Los würfen die Parzen, nichts sängen die Musen. Im Lebenskampfe — selbst im philosophischen Sinne um das höchste Gut: gegen Schmerz und Lust — „scheint da nicht der seinen von Gott bestellten Posten zu verlassen, der in Musse erschlaffend dies ausser acht lässt?" Dem geschäftlichen Leben wird das müssige keineswegs im antiken Ruhmessinne des Ciceronianischen otium gegenübergestellt, indem unter die mannigfaltigen ineinander übergreifenden Berufe einer Stadt der „Weise" eingeführt wird: „müssig, träge, nur für sich in seine Bibliothek vergraben, mit niemandem verkehrend, niemanden grüssend, kein, weder privates noch öffentliches Geschäft leistend". „Wo werden wir ihn hinstellen, wohin werden wir ihn lenken? Wird sich jemand finden, der ihn zu den Menschen rechnet? Werden sich nicht vielmehr alle über diese träge Drohne bei fremdem Honig entrüsten?" „Die Ruhe, sagt er, betreibe ich und durch höchste Musse betrachte ich die Naturkräfte und suche das Wahre in allen Dingen zu erforschen. Da bist du wohl ein Seliger; allein sieh zu, dass du nicht deiner Natur zu vergessen scheinest,

der du dir selber so dienest, dass du dich um die anderen überhaupt nicht mehr kümmerst."

Es spricht sich hier eine Grundtendenz dieses geistreichen Kaufmannsvolkes aus, das damals in seinem Erzbischof Pierozzi († 1459), dem „heiligen Tonerl" (Sant' Antonino) ein Ideal der Vereinigung des tätigen und beschaulichen Lebens verehrte (s. seine Briefe an Diotima degli Adimari und Opera a ben vivere, Ausg. Flor. 1858 von Fr. Palermo). Das Thema scheint zu den Lieblingsgesprächen grade dieses fürstlichen Kaufherrn gehört zu haben; denn er „sah, dass nicht wenig Zweifel unter den Gelehrtesten herrsche, ob in den Geist oder in den Willen das Lebensziel zu setzen sei". „Als ich und Du", so schreibt Marsilio Ficino an Lorenzo von Medici, „neulich in Villa Careggi viel über das Glück hin und her disputierten, kamen wir doch endlich unter Führung der Vernunft in unserer Anschauung überein; wobei Du gewisse neue Gründe tiefsinnig aufdecktest, wonach das Glück mehr im Willen als im Intellekt begründet sei. Es gefiel Dir, dass Du diese Disputation in Versen, ich in Prosa festhalten sollte." (Joh. Corsius l. c. 57 N.)

Die Philosophie des Mediceers ist eine durchaus praktische. Er beruft sich auf Sokrates, der sie vom Himmel auf die Erde hinabgeführt habe. Wie der Geist ohne Körper nicht zu denken sei, so könne nur durch Tätigkeit, wie sie das bürgerliche Leben fordert, auch jenes Heil besorgt werden. Der Fürst von Urbino lege dafür durch sein Leben Zeugnis ab.

Die Ideale Lorenzos, die nach Danteschem Vorbild Heidentum und Christentum stellen muss, sind Herkules und Paulus. Wäre jener bei seinem Lehrer Atlas

geblieben, allein der müssigen Weisheit ergeben, so hätten wir statt Herkules einen Sophisten. Und Paulus, der Lehrer der Heiden, das Muster der Beredsamkeit, der doch in der Betrachtung bis zum dritten Himmel entrückt ward, er hat sich nicht in seine Zelle eingeschlossen, um einsame Betrachtung zu pflegen, der anderen Heil zu vernachlässigen. Was hat er alles auf sich genommen, was alles durchgemacht, bis er das bedrohte, fast versinkende Schifflein Petri im Hafen hatte! Nur tätige Menschen ehrt die Nachwelt durch Monumente. Ja, selbst die Musse der Schriftsteller, was kann sie sich für andere Helden wählen als diese? Das göttliche Gesetz schreibt vor, den Nächsten wie sich selbst zu lieben. Was aber ist uns näher als der Staat? Wer kein Bürger ist, ist kein Mensch." Das sind genau die Vorwürfe des Kallikles gegen den Platonischen Sokrates im Gorgias (p. 485 f.).

Leon Baptista Alberti glaubt diese Herausstreichung des aktiven, spez. bürgerlichen Lebens so auffassen zu sollen, dass er nun als Gegenpart die Sache des reinen Geistes führe. Gleichwohl hat er von Anbeginn an, bei der Aufforderung Lorenzos über die beiden Lebensrichtungen und ihren Vorzug zu sprechen, betont, dass er „nur den für vollendet halten könne, der beide zu vereinigen verstehe." Wer seiner geistigen Natur, die allein unser ist, treu bleibe, wird von selbst seine Studien den Seinen — im weiten Sinne — zugute kommen lassen und Zeit zur Betrachtung der Wahrheit erübrigen. Doch eine scharfe Abweisung dessen, „was uns mit den Tieren, ja den Pflanzen gemein ist", der Ernährung und Fortpflanzung, lässt von vornherein nicht im unklaren, dass der

humanistische Junggeselle auch hier die Bürgerpflicht in exklusiv idealem Sinne aufgefasst wissen will. Nur ein solches „Tun" verbürgt bei Virgil und den alten Theologen die Unsterblichkeit. Dies Tun geht aus der Betrachtung hervor, wie die Bibel es in der Schwesternschaft von Lia und Rahel, Martha und Maria andeute, die Mythologie in der doppelten Götternahrung von Nektar und Ambrosia, Plato in den beiden Flügeln des Aufschwungs der in den tiefen Schlamm unserer Welt hinabgestossenen Seele. Jetzt steigert er diese Tendenz in der Abwehr der Vorwürfe des Müssiggangs der Weisen zum extrem Platonischen „sola mens homo". Dieser Geistesmensch braucht die Spekulation als Nahrung. Maria hat das bessere Teil erwählt: das soll nicht von ihr genommen werden. Martha rufe Maria zu Hilfe, aber nicht umgekehrt! Auch der Künstler, der Maler und Bildhauer, kann nichts tun, wenn er nicht vorher seine Kunst und deren Handhabung versteht. Aus dieser rechten Erfassung der Idee, aus jener reinen Erforschung des Wahren, die an die Gottheit heranführt, gehen die grossen Taten hervor. Nicht umsonst beruft Gott Moses aus dem Getümmel der Menschen in Tälern und Ebenen auf den Gipfel des hohen Berges (der Betrachtung), damit er dort die Gesetze der Menschheit empfange. Wohl gehöre der Weise in das Gefüge der Stadt, aber nicht in ihr banausisches Getriebe, sondern ins Prytaneum, wo er auf öffentliche Kosten ernährt werde. „Denn — glaube mir — das Schiff wird am besten gelenkt werden, wo ausser der Mannschaft sich ein Kapitän — unser Weiser — befindet, der nur an das der Fahrt Zuträgliche zu denken braucht." Das Handeln solle nur die Abwehr des

Schadens zum Zweck haben; im übrigen aber das höchste Gut vorbereiten, das Virgil im Aeneas, wie Homer im Ulysses auf der Irrfahrt durch das stürmische Meer des Lebens als Ziel ihrer Sehnsucht allegorisch andeuten. Damit sind zugleich die Themen für die folgenden Vorträge gegeben.

Die von Marsilio angedeutete eigene poetische Arbeit Lorenzos über das aktive und kontemplative Leben ist ohne Zweifel die im zweiten Bande der grossen Florentiner Ausgabe seiner Werke befindliche Altercazione overo Dialogo: sechs Capitoli in Terzinen, das letzte Orazione a Dio überschrieben.

In der vielzitierten Schlussrede der Sylva Nutricia Polizians an Lorenzo, welche „die Summe seiner geistigen Existenz zieht", wird ihrer folgendermassen gedacht: Idem et tacitae referens pastoria vitae — Otia et urbanos, thyrso exstimulante, labores — Mox fugis in coelum, non ceu per lubrica nisus — Extremamque boni gaudes contingere metam. (Ob du das schweigsame Leben des friedlichen Hirten besingest — Oder den Trubel der Stadt, sei's in Genuss oder Arbeit, — Stets entfliehst du zur Höh, nicht leichtlich, in logischer Folge — Glückt es dir endlich, das Ziel des höchsten Guts zu erreichen.)

Die idyllische Einkleidung erinnert an die Camuldulenser Gespräche. Nur dass Lorenzo für die duftigen Töne der Florentiner Berglandschaft andere Farben auf seiner Palette hat als der gute Landino. Als Hintergrund ist jedenfalls Careggi zu denken, denn der aus „bürgerlicher Unruhe" (aspra civil tempesta) zur Erholung seiner „fragil natura" in ein anmutiges Lorbeertal geflüchtete Dichter nennt den Berg, der es

beschattet: che quel monte adombra, che'l vecchio nome per età non lassa d. i. den monte Rivecchi, der sich über Careggi erhebt. Er hört eine Schalmei und bald naht ein Hirt mit seiner Herde zur Tränke dem kühlen Bächlein, an dem er sich gelagert hat. Das Gespräch, das sich zwischen beiden entspinnt, weicht von der konventionellen Bukolik dieser Zeiten erfreulich ab. Es ist ein wirklicher Berghirt und kein bebänderter Akademiker, der mit Überraschung den Herrn des Staates erkennt und eine unter den gegebenen Umständen bis in den kleinsten Ausdruck mögliche Unterhaltung mit ihm führt. Sogar Volksausdrücke, wie povento (polvento, Windschutzstelle), stehen — nicht naturalistisch gehäuft — an rechter Stelle, um die Rede des gemeinen Mannes zu charakterisieren. Er grüsst mit bäuerlichem Grusse und fragt, warum der Herr die Stadt mit ihren Palästen, Tempeln und Theatern für den rauhen Bergweg vertauscht habe. Der Mediceer glaubt den Bauern über die Relativität der Bestrebungen und Genüsse in dieser Welt belehren zu sollen und entwickelt die Zufriedenheitslehre, die der Kapitalismus stets für das arme Volk bereit hält. Allein er wird mit seinen Gründen abgeführt, dass eben auch bei den Geringen die gleichen Übel zu Hause sind, die gleichen Leidenschaften wüten, wenn sie gleich Geringes zum Gegenstande haben. Warum er denn die grosse Welt nicht fliehe und das aufsuche, was er so preise?

Nè so per quel cagion tanto di piace,
Quel che tu laudi e poi laudato fuggi,
E come tu non segui tanta pace . . .
Ma gran fatto è dall opera al pensiero.

In diese gründliche Selbstabführung aus dem Munde des Hirten tönt plötzlich der süsse Klang einer

Laute hinein. Es ist Marsilio, „der Bewohner des monte vecchio", d. h. eines Gütchens, das ihm schon der alte Cosimo (1464) dort geschenkt, um ihn und seine Laute („non absque Orphica lyra!" Epist. I Op. I 596) in der Nähe seines Ruhesitzes Careggi zu haben. Er begrüsst den Hirten als alten Bekannten auf diesen Bergpfaden, wundert sich aber gleichfalls sehr über das Auftauchen des fürstlichen Schülers auf ihnen. Er bringt in die Unterhaltung alsbald einen akademischen Ton, schon dadurch, dass er die beiden antik feierlich Alfeo und Lauro anredet. Alfeo vermengt wohl antike Reminiszenzen an den mythischen Fluss (der Arethusa) mit Alphesiböus, den Rinderhirten aus Virgils achter Idylle. Lauro ist Lorenzos Dichtername in dem Kreise: Et tu, ben nato Laur', sotto il cui velo — Fiorenza lieta in pace si riposa . . . so feiert ihn ungeniert als Fürsten von Florenz Polizians vierte Giostra-Stanze. Das unterbrochene Thema, über das Marsilio orientiert wird, führt von selbst auf das „höchste Gut" und seine Erreichung durch die vita activa und contemplativa. Der novel Plato, da er zu denen gehört che 'l vero amor ha preso, setzt die Irrtümer der falschen Liebe, die, in dieser dunkeln Welt der Sinne eingeschlossen, Scheingüter zu ihrem Verderben erwählt, methodisch auseinander. Auch Kraft, Gesundheit und Schönheit vermögen den Menschen nicht glücklich zu machen. Die körperliche Schönheit ist eigentlich nur für die andern da, nicht für sich selbst. Die Meinungen der Philosophen (Aristippo, Zenone, la Cinica turba) über virtù und ben werden geprüft, die virtù speculativa vor der attiva als die più degna erklärt. Maria, die hier Maddalena genannt wird und dem Samaritanischen Weibe

im Durst nach dem wahren Wasser des Lebens beigeordnet wird, erhält den gebührenden Vorzug vor Martha, die diesen Durst nicht stillen kann. Auch die Kontemplation, wie vorher das höchste Gut, wird in die üblichen drei Teile geteilt. Democrito und Anassagora bezeichnen die Richtung der Betrachtung auf die natürlichen Dinge „unter und über dem Mond". Allein sie sind nicht das Höchste. „Wie die Sonne die Sterne verdunkelt, so die höchste Kontemplation — der unsichtbaren Dinge — die andern." Und auch diese wird mit Aristotil noch in zwei Arten geteilt: mit und ohne Körper. Erst die letzte, vom Körper freie, von ihm nicht mehr beschwerte, in diesem Leben nicht erreichbare, ist die vollkommene. Weder Willen noch Intellekt, also weder die vita attiva, noch contemplativa für sich allein können vollkommen machen. Denn der in diesem Körper eingeschlossenen Kontemplation wird immer die (aktive) Begierde bleiben, höher zu steigen, sie in Angst und Verwirrung versetzen:

L' intelleto e il disio cosi si stanca,
Adunque mai non trova la nostr' alma
La pura verità formosa e bianca,
Mentre l' aggrave esta terrestre salma.
(Schluss des Capitolo III.)

So müdet Geist und Wollen ab sich nur,
Und unserer Seele ist es stets verwehrt,
Die Wahrheit zu erschauen in Natur,
So lang sie dieses Erdenkleid beschwert.

Diese höchste Kontemplation auch nur — nach den Worten Marsilios — in seinen Versen zu beschreiben, erklärt der Dichter für so schwierig, dass er es ohne die Hilfe der Himmlischen nicht vollbringen könne.

Denn seine Verse haben nur den Gott (nume) der Schalmei, Pan, der die vergänglichen Dinge leitet, zum Gönner. Er ruft daher die ohne Mutter aus dem Haupte des Donnerers entsprungene Göttin des reinen Intellekts, Minerva, nebst Apollo und den Musen an, um mit seinen blöden irdischen Augen in diese Sonnne schauen und ihr „Licht niederschreiben" zu können. (E quella luce da te, Musa, sia scritta.) Die reine Erkenntnis der körperlichen Seele hat einen doppelten Gegenstand, die Engels- und die Gottesnatur. Die Meinung der arabischen Philosophen Avicenna, Spano und Alcazello, dass in der Betrachtung der ersteren das höchste Gut beruhe, wird zurückgewiesen und nur Gott dafür erklärt. Denn tutto quiesce nella causa propia (Alles ruht in seiner eigenen Ursache). Für seine Erlangung gibt es nun wieder zwei Wege: Durch den Intellekt Gott schauen, und vermittelst des Verlangens (disio) sich in ihm erfreuen.

Plato divino, al mondo una Fenice,
La prima visione ambrosia appella
E il gaudio pel veduto nettar dice.

Plato, der Göttliche, ein Phönix in der Welt,
Nimmt als Ambrosia das erste Schauen,
Doch jene Freude er für Nektar hält.

Wir sehen also, dass Lorenzo auch hier wie in den Gesprächen von Camaldoli seiner Tendenz, der Willenssphäre vor der des Intellekts den Vorzug zu geben treu bleibt, indem er ihr die höhere Befriedigung, den Nektar, zuteilt. Die Wissenschaft (des Intellekts) verbindet die Augen, führt zu Hochmut, die Forschung zum Tode. Die Liebe geht niemals irre und öffnet die Pforten des Paradieses.

L' anima che al conoscer Dio e intenta
In lungo tempo poco fa profitto,
Quella che l' ama e presto assai contenta.

Die Seele, welche strebt, Gott zu erkennen,
Erreicht nicht viel in noch so langer Frist,
Doch die da liebt, wird bald ihn eigen nennen.

Durch die Liebe erweitern wir unsern Geist bis zu seiner Unendlichkeit, heisst es im 5. Kapitel. Nur wie durch einen Nebel können wir den Abgrund von Gottes Unendlichkeit erkennen (contempliamo). Aber mit einer vollkommenen und reinen Liebe ziehen wir Gott zu uns. Das Schauen (vision) muss sich immer mit Erschaffenem, Endlichem begnügen. Allein die aus diesen Netzen entflohene Seele ruht mit vollkommenem Genügen im ewigen Leben und hat nur den einen Willen, von Gott erkannt zu werden. Die Erläuterung, die der „novel Plato" (am Schlusse des 5. Kap.) dem ihrer bedürftigen Schüler gibt am sinnlichen Beispiel des Geschmacks (gusto è la potenzia, gustazion per l' atto, il sapore è il suo objetto), verdient als früher Ansatz zur ästhetischen Prägung des Begriffes „Geschmack" angemerkt zu werden. Die dunkle Sache selbst erhellt sie ebensowenig als irgend welche Beschreibung der vielberufenen „mystischen Vereinigung" (unio mystica). Es bezeichnet nur die Platonistische Scholastik dieser Genussmenschen, dass sie den „Gottesgenuss", das „fruir Dio" nach Geschmack, Schmecken und — Saft unterscheiden.

Das Gedicht leitet dadurch wieder zu seinem Ausgang zurück, dass es das Glück in diesem Leben den unvernünftigen Tieren zuspricht und sowohl das ruhige Leben des Hirten wie das glänzende Lorenzos für

gleich freudlos erklärt gegenüber jenem zweiten, welches „die irrende Welt traurigen Tod nennt". Mit dem „Sinken des Phöbeischen Lichts in den Ozean" trennen sich die drei Unterredner, die beiden Hörer voll Durst nach Marsilios Worten, „Worten, die niemals dem Lethe verfallen, d. i. vergessen werden können". Lorenzo aber „mosse a cantar l'Amor che tutto infiamma" (ihn bewog zum Sang die Liebe, die das All entzündet).

Diese Dantesche Schlussformel des Platonisch-Dantesken Terzinenwerkes leitet zu einer Orazione a Dio (Kap. VI) als dem „ewigen, sich in sich selbst erschauenden und leuchtenden Licht": den Durst der Seele nach ihrem heiligen Urquell zu stillen und sie die kranke, angesteckte, „ch' esula in questa selva oscura e negra" (das Dantesche Ausgangsgleichnis) in ihre patria celeste zurückzuführen. Lorenzos Dichtung eignet sich besonders, jene Brücke von Dante zum Platonismus zu vergegenwärtigen, die hier grade im Grabdenkmal für den Mediceer sein einstiger Zögling und Tischgenosse betritt:

Ciò che non muore, e ciò che può morire,
Non è se non splendor di quella idea
Che partorisce, amando, il nostro Sire.

Was mit uns stirbt und was unsterblich ist,
Bleibt doch ein Abglanz nur von der Idee,
Die aus der Liebe zeugt der Herr und Christ.

(Dante, Paradiso, XIII 52.)

Man sehe die Genugtuung, die der Mediceische Hauslehrer im Kommentar zu dieser Stelle darüber empfindet, das Grundwort der Platonischen Philosophie, den Schlachtruf im Kampfe mit den Aristotelikern hier im Dante, im heimischen Dichter, anzu-

treffen. Wie er sofort die ganze Liste der Kronzeugen der Idee von Cicero bis Chalcidius aufrollt. Wie er sich beeilt, die Register seiner wahnsinnigen allegorischen Etymologie zu ziehen: Idea und Iddio für dasselbe Wort erklärend, die Idee zu Gott und damit — recht undantisch-Platonistisch — Gott zur Idee zu machen. Man beachte, dass an der betreffenden Stelle in Dantes Paradies der heilige Thomas von Aquino spricht!

Michelangelos Auffassung der kritischen Stelle im Dante (vgl. des Verf. Dantebuch, Halle 1897, S. 79 Anm.) über Lea und Rahel (Purg. 27 spec. v. 105) zeigt sich von dieser Seite her bestimmt. Er teilt am Juliusgrabe nur Lea, dem aktiven Leben, das Schauen in den Spiegel (der Selbstkontrolle) zu, während er bei Rahel, als der Vertreterin des höheren kontemplativen Lebens, lediglich die Hinwendung zu Gott (nach oben) hervorhebt. Denn sie braucht den Spiegel (des Schauens) nicht. Sie wird, wie das der Künstler in der Haltung der Rahel offenbar ausdrücken will, von selbst zu Gott hingezogen. Burckhardt hat dies bildnerische Motiv als unverständlich hart getadelt. Es erhält aber seine Erklärung aus diesen weitläuftigen philosophisch-poetischen Erörterungen, die sich im Munde eines Politikers wie Lorenzo il Magnifico besonders seltsam ausnehmen, aber um so stärker für ihre damalige Beliebtheit zeugen. Sie werden denn auch von dem Mediceischen Dantekommentator, Landino, grade bis zum Überdruss wiedergekäut — immer mit dem Hinweis auf ihre literarische Anregung durch die von ihm bearbeiteten Camaldulenser Gespräche.

Ebenso charakterisiert diese Auffassung den Moses, der „im unmittelbaren Verkehr mit Gott auf dem Sinai"

dargestellt ist, wie ihn Savanarola 1495 als sein Vorbild in der Regierung des „florentinischen Gottesstaates" bezeichnet hatte (vgl. jetzt Frey, Biogr. I 175). Im ersten Entwurf (vgl. Justi S. 325) war Moses mit der Sibylla zusammengruppiert, in deren Richtung schauend. Dass er später mit Rahel und Lea in der Danteschen Prototypstelle für das kontemplative und aktive Leben zusammengestellt wurde, vergegenwärtigt das inzwischen erfolgte Eintreten des Camaldulenser Themas in den schöpferischen Ideenkreis des Künstlers.

Vielleicht gibt das zeitliche Zusammentreffen der Idee, Dante in heimischer Erde das Grabmal zu errichten (Oktober 1519), mit dem ersten Auftauchen des verhängnisvollen mediceischen Konkurrenzplanes zum Juliusdenkmal (wohl gleich nach dem Tode des letzten direkten Sprossen des Magnifico 4. Mai 1519, vgl. Springer I² S. 211); vielleicht gibt diese Konstellation einen Fingerzeig für die Wendung in der Ideengeschichte der Denkmäler. Vielleicht war das, für den Künstler zunächst rein Dantesche, Motiv von „Rahel und Lea", das sie jetzt beide beherrscht, ursprünglich für das Dante-Denkmal geplant. Denn in den Entwürfen zu den Mediceergräbern weist anfänglich (in dem zuerst geplanten ganz architektonisch und allgemein gehaltenen Freigrab in der Mitte der Kapelle) gar nichts auf diese Idee. Erst in den späteren Entwürfen (für Doppelwandgräber je der beiden älteren und jüngeren Mediceer) taucht sie auf, dann aber, wie es den Anschein erweckt, gleich doppelt ausgedrückt. Hierfür besonders wichtig erweisen sich Schülerzeichnungen nach einer Skizze des Meisters in Wien (Albertina Braun, Photo Nr. 30), Paris (Louvre) und München

DER AKTIVE UND DER KONTEMPLATIVE
IM ERSTEN ENTWURF

(K. graphische Sammlung, deren Abbildung wir nebenstehend bringen). Sie findet sich bereits abgebildet bei v. Geymüller (Fig. 20 und Burger, Geschichte des Florentiner Grabmals, Strassburg 1904, S. 356). Hier begegnen zur Seite der in der Mittelnische thronenden Madonna in zwei Etagen je zwei offenbar gegensätzlich gedachte Figuren. Burger (a. a. O. 357 f.) will in den unteren Heilige (die später von Tribolo ausgeführten S. Kosmas und Damian) erkennen. Schon Springer (a. a. O. II³ 218) lehnte das ab und erkannte darin das Grundmotiv der beiden gegensätzlichen Hauptgestalten der heutigen Grabmäler, d. h. den Tätigen und Beschaulichen. Ihn stört dabei, dass er meint, die mediceischen Herzöge als solche müssten sich darin ankündigen: „Die sitzende Gestalt links zeigt den Kopf in scharfem Profil und richtet den Blick in die Ferne; der Mantel fällt lose von der rechten Schulter herab, so dass die andere Schulter mit Brust und Armen nackt erscheint. Die Figur der Gegenseite stützt den Kopf auf den Arm, der auf einem aufrecht gestellten Buche ruht. Das Ausblicken in die Ferne, die Versunkenheit in schwere Gedanken erinnern an den ähnlichen Ausdruck der beiden Herzöge in den ausgeführten Grabmälern und locken, hier bereits die Keime zu der charakteristischen Bildung der letzteren zu erblicken. Doch hält die Anwesenheit des Buches, wenig passend bei der Schilderung von Feldherrn, und die zeitlose Tracht diesen Glauben wieder zurück."

Man braucht nun zunächst keineswegs in den beiden porträtlosen Statuen in den Nischen der

heutigen Denkmäler die entarteten letzten Sprossen des Geschlechts zu sehen, denen sie formell schliesslich errichtet wurden (die beiden „capitani"). Tatsächlich repräsentieren sie nichts, als den in den Schülerzeichnungen alsbald kenntlichen allegorischen Gegensatz des „Moses" aus Dante in einem Stadium, das mehr den Camaldulenser Dialogen entspricht. In diesen nehmen die beiden Träger der Dantisch-christlichen Allegorese mehr den Charakter der menschlichen Verkörperung nach dem Platonischen Ideal an. Diesen Vermenschlichungsprozess hat durch sie auch der Moses durchgemacht, welcher in der einen Figur jener Schulskizze unsichtbar gegenwärtig erscheint. Er ist aus dem sibyllinischen Propheten und Gesetzesoffenbarer das geworden, als was wir ihn jetzt kennen. Auch ist der Gegensatz nun nicht mehr so schroff, wie ihn die stehenden Figuren der zweiten Etagen der Schülerzeichnung vergegenwärtigen. Von ihnen hat eine die Arme frei, die andere verschränkt. Das Ideal hat auch hierin den Gegensatz ausgeglichen. Der Beschauliche hat jetzt einen Arm frei, der Tätige hält mit beiden den Feldherrnstab.

Wir besitzen, glaube ich, Anhaltspunkte, die den Eintritt der Camaldulenser Gespräche in die Ideengeschichte der Denkmäler umschreiben. Sie gewähren die Sarkophagfiguren der Zeit (Morgen und Abend, Tag und Nacht), deren Beziehung auf die Ideale des Tätigen und Beschaulichen die Behandlung des Themas in Camaldoli bezeichnet. Auch ihr Einsetzen vergegenwärtigt deutlich ein Entwurf, diesmal eigener Hand und zwar mit Worten. Es sind die rätselhaften von Frey (Dichtungen Nr. XVIII und 313) als Gedicht-

fragment angesprochenen Sätze auf einer doppelseitigen Skizze des British Museum (bei Symonds, I 380, v. Geymüller, Fig. 22, und jetzt Frey, Handzeichnungen Tafel 9a, b): La fama tiene gli epitafi a giacere; non va innanzi ne indietro, perche son morti, e e' loro operare fermo. Ich übersetze und deute das so, dass unter epitafi eben die Figuren über den (auf der Skizze noch ganz leeren) Sarkophagen zu verstehen seien und dass sie liegen und nicht etwa aufrecht stehen oder sitzen sollen. So will es der „Nachruf". Denn für ihn gibt es hier kein Vor- und Rückwärts mehr. Es handelt sich für ihn um Tote, deren Wirken abgeschlossen (festgelegt) ist.

Auf der Rückseite der genannten Skizze, die Frey für die Vorderseite ansprechen möchte, sitzen nun in der Tat die Figuren gradezu über den Sarkophagen unter den Seitennischen, auf der Seite mit der Beischrift stehen sie in den Seitennischen. Die Bemerkung, dass sie als „Tote" (morti) liegen sollen, lässt sich nun zunächst ohne Zwang nicht gut anders deuten, als auf die toten Mediceer selber. Von Geymüller S. 19 a) sieht denn auch in den ersten Skizzen der liegenden Sarkophagfiguren die „beiden wie auf Betten ruhenden Mediceerbrüder" nach der alten Weise der Grabmonumente, eine Anschauung, die Frey (Corp. zu Tafel 47, 48) bestreitet. Auf dem Haupte der einen (in der Münchener Skizzenkopie) kann man deutlich den Lorbeerkranz erkennen. Es erscheint mir nun als bedeutsames Moment, dass sich hier greifbar in der Vorstellung des Künstlers mit dem Liegen (auf den Sarkophagen) der Begriff der Abgeschlossenheit in der Zeit verbindet. „Es ist die Zeit für sie vorbei." In

dieser Lage auf den elliptisch gedachten Sarkophagen haben sich nun gewiss die Toten nicht lange im Plane gehalten. Sie glitten tatsächlich hinunter, wie die männlichen Figuren mit Girlanden aneinander Festgehaltener, die darauf ihre Stelle einnehmen. Justi (S. 179) hat an den Bronzeakten des sixtinischen Gewölbes, in denen diese vorgebildet sind, auf die (so nicht antiken!) Schwierigkeiten der Lage aufmerksam gemacht; auch auf die einem Grabmal unangemessenen „beängstigenden und lächerlichen" Mittel, mit denen sie sie überwinden. In diesem „labilen Gleichgewicht" können auch sie nicht schlafen. Hat diese Rücksicht die Umkehrung der Sarkophage, welche die darauf Lagernden mit den Fussenden nach innen förmlich sichert, für einen Augenblick angeregt? Sehr bald belegt dann grade auf solcher Skizze (Brit. Mus., jetzt im Freyschen Corp. Taf. 47) das Auftauchen einer dem heutigen Crepusculo (Abend) ähnlichen Gestalt, die eigens abseits von der Grabmalskizze hingezeichnet ist, die Konzeption der heute auf den Sarkophagen ruhenden Allegorien der Zeit.

Die Zeit aber, in der anschaulichen Vertretung ihres Fortschreitens im Wechsel von Tag und Nacht und ihrer Übergänge, vermittelt nun grade, wie wir sehen werden, die Anknüpfung der Idee von dem über der Zeit und dem Flusse (der Materie) thronenden Tätigen und Beschaulichen an die Idee des Juliusgrabes vom Anteil des Himmels und der Erde am Verewigten. Denn tatsächlich sind unsere beiden heutigen ausgeführten „Herzogsgräber" nur gedacht als Flankierungen des grossen Doppelgrabs der älteren Mediceer an der Rückwand der „Magnifici". Dies sollte in Rücksicht

auf sie als Ahnen der Päpste des Hauses, (die ja zeitweilig auch hinein sollten), strengkirchlich ausfallen. Die Madonna und die beiden Heiligen sind die Reste. Himmel und Erde sind nach Platon und einem Gedichte des Künstlers (vgl. S. 33 ff.) in des Wortes Bedeutung die „Eltern der Zeit" (Nacht und Tag). Das Ineinandergreifen der beiden Vorstellungskreise spricht deutlich aus dem aufschlussreichen Blatte im Hause Buonarroti in Florenz (vgl. Frey, Dichtungen Nr. XVII und Jahrb. f. K. Preuss. K. 17 [1896] S. 5 ff.) Da „reden und sagen" — abgesetzt wie als Unterschriften unter gedachte Bildwerke — „Himmel und Erde und Tag und Nacht": „Wir haben den Herzog Julian in so raschem Lauf zum Tode geführt, und so ist es gerecht, dass er Rache nimmt" etc. Hier zeigt sich zuerst die Verknüpfung der anfangs ganz allgemeinen allegorischen Vorstellungen mit einer bestimmten menschlichen Persönlichkeit und zwar ganz im Sinne eines Verklärten, eines Platonischen Ideals. Bei der Namensgleichheit der beiden Mediceerpaare wird man versucht, an den würdigeren, den älteren Julian, den Teilnehmer der Camaldulenser Gespräche, an das Opfer der Pazziverschwörung zu denken. (S. d. Verf. Beil. z. A. Z. 1907. Nr. 112.)

Es ergab sich so von selbst die Idee, die Seitengräber mit den „Epigonen" zur künstlerischen Parentation der „Heroen" zu benutzen. Jene wurden nur noch zu Verkörperungen von Beziehungen auf diese.

Wie in der allgemeinen Symbolik ihrer absichtlich porträtlos gehaltenen Statuen, über deren Zubenennung man sich also nicht streiten sollte, so auch in der ganzen Komposition ihrer Grabmäler sollte nur das zum Ausdruck kommen, was den Bezug auf die älteren

Mediceer und ihre grosse Zeit in der Vorstellung wachrufen und lebendig erhalten konnte. Und so verkörperten sich schliesslich in diesen so wenig angemessenen Trägern die eng mit den Namen Lorenzo und Giuliano verknüpften Idealtypen der Camaldulenser Gespräche: Der Tätige (Allegro) und der Beschauliche (Pensieroso). So erklärt es sich auch, dass das Interesse des Künstlers zuerst sich ihnen zuwandte, von selbst zuerst an ihre Ausführung ging.

Man könnte schon in den Physiognomien des „Allegro" und „Pensieroso" den Nachklang einer anschaulichen Charakterisierung der vita activa und contemplativa gleich im Anfang der Gespräche (p. B. V a) aufspüren. Von jener heisst es „otiosa sedet", (sitzt in Musse) von dieser „properabunda omnia lustrat", (mustert eifrig alles) für das unruhige Wesen und den Blick des Allegro gradezu vorbildlich. Denn er kommt vom Welttrubel nicht los: „Nec mirum, cum ab hyle non discedat, in qua omnia tumultuantur et variis perturbationum fluctibus aestuant."

Auch die Münzen („il soldo"), die der Tätige — echt Mediceisch — zwischen Daumen und Zeigefinger der Linken hält (zweil nicht eine [wie Steinmann, Geheimnis S. 122, Anm. 3], um den Zweck des Geldzählens anzudeuten), weisen nach dieser Richtung. Wohingegen der andere, mit Daumen und Zeigefinger (der Welt) ein Schnippchen schlagend, das Ewige denkt (altera defixis oculis divina semper intueatur, was für den gesenkten Blick des Pensieroso ebenso als vorbildlich gelten kann).

In Steinmanns neuerlicher Enthüllung des „Geheimnisses" der Medicigräber sind diese Verkörperer

der beiden Grundstellungen des Geistes zur Welt — die nicht bloss die Kirche, sondern nach ihrer Anschauung auch die höhere Weltordnung in zwei „ewige Orden" trennen — sind der Aktive und der Kontemplative, der cherubinische und seraphinische Mann zu blossen Akkumulatoren von je zwei Temperamenten zusammengeschrumpft. Der eine vertrete das cholerisch-sanguinische, der andere das melancholisch-phlegmatische Temperament. Diese Auffassung trifft weder den Sinn dieser transzendentalen Lebenstypen, noch erschöpft sie von fern ihre Bedeutung für diese Zeit. Es kann ebensowohl cholerische Kontemplative geben, wie melancholische Aktive. In den beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus hat die bildende Kunst mit Vorliebe diese Erscheinungsweise hervorgekehrt. Im Hieronymus hat sie ganz ausgesprochen ein stürmisches Temperament im Dienste der reinen Kontemplation darstellen wollen, wozu als ältestes weibliches Pendant die von Natur gewiss weder „phlegmatische" noch „melancholische" hl. Magdalena tritt. Dante nennt den seraphinischen hl. Franz ein „Feuer" und lässt den cherubinischen hl. Dominikus sich ihm — als Muster für ihre beiden feindlichen Orden — in hingebender Versöhnlichkeit nahen, was keineswegs auf cholerisches Temperament hindeutet.

Die beiden Vertreter der vita activa und contemplativa sind nun aber weder im Gespräche mit L. B. Alberti noch in Lorenzos Capitoli und demgemäss auch wohl nicht für ihren statuarischen Verkörperer einfach der Tätige und der Beschauliche im Sinne der mönchischen Unterscheidung aller Geister. Sondern sie sind der wahrhaft Tätige und der wahrhaf

Beschauliche im Sinne des Platonischen Ideals. Denn recht im Stile der Platonischen Dialoge führen auch die Gespräche zu Camaldoli den Streit zwischen L. B. Alberti und Lorenzo v. Medici darauf hinaus, dass beide, sowohl das arbeitsame Leben, als das der Musse gut seien: ita tamen ut neque labor flagitium neque otium desidiam pareat (l. c. p. Cij.), so jedoch, dass die Tätigkeit nicht zu Schandtaten, die Musse nicht zum Müssiggang führe! Auch dies Bedenken hat an den Denkmälern seinen Ausdruck finden sollen und zwar für uns kontrollierbar vertreten durch ein Dantesches Bild. Die Figur, die auf dem Relief unter dem rechten Sarkophage der Münchener Zeichnung hockt, hat die Beine mit den Armen hochgezogen und eine ziemlich bedeutende Erderhöhung vor sich. Eine solche beschreibt Berenson nach einer Skizze Michelangelos unter Nr. 1508 und bezieht sie gewiss richtig auf Dante, Purg. 4, 103—108. Dante trifft hier unterhalb des Reinigungsbergs Leute, die hinter einem Steine im Schatten lehnen (all' ombra dietro al sasso):

> Et un di lor che mi sembrava lasso
> Sedeva et abbraccciava le ginocchia...
> Und einer dieser, der mir müde schien,
> Sass da und hielt mit seinem Arm die Knie . . .

Es ist der Musiker und kunstreiche Instrumentenschnitzer Belacqua. Er und seine Genossen sind zu faul, in die Höhe zu streben. Sie bleiben lieber unten im Schatten (des Todes) und erklären somit seinen Platz auf dem Grabmonument. Genau so hockt der Faule bei Signorelli vor dem Steine, hinten auf einem seiner Danteschen Sockelbilder in der „Madonna" zu Orvieto (publ. v. Fr. X. Kraus, Freiburg 1892

auf Taf. IV, vgl. unten). Vielleicht war das allein schon ein Grund für Michelangelo, ihn als „schon dagewesen" wegzulassen.

Tätigkeit und Beschaulichkeit also sind die beiden Flügel, die die Seele zum Himmel, ihrer ursprünglichen Heimat, wieder erheben. Oder nach einem anderen Platonischen Gleichnis die beiden Rosse, die der Wagenlenker (die Seele) wieder zum Himmel zurücklenkt, um sie an der Krippe mit Ambrosia zu speisen und mit Nektar zu tränken. Denn diese himmlische Nahrung ist den beiden Kategorien der Tugenden (duplici virtutum generi) d. i. der Aktivität und Kontemplation als Lohn gesetzt: das Schauen der Wahrheit, das bedeutet die Ambrosia, und die vollkommene Freude, das ist der Nektar (p. Diy). Darum sollen die beiden beieinander bleiben, sich vertragen, wie Körper und Geist, auf einander angewiesen, und (nach den Platonischen Freundschaftstheorien) sich befreunden.

Daher der grosse Nachdruck, der auf ihre Vereinigung im geistigen Regenten gelegt wird, was schon in der Zueignung des Buches an den „dux literatissimus" (Federigo v. Montefeltro) hervortritt, sowie in der Liebe, mit der (besonders im 2. Teil) auf seine Taten eingegangen wird. „Von des Reiches Frieden Friedrich, von der Herrschaft über den Orbis (Erdkreis) Urbinate" (a fide regia Fideregum, ab orbis imperio Orbinatem), so etymologisiert Marsilio über den Namen seines fürstlichen „confrère" in der Akademie in der Widmung des Platonischen „Civilis (Politicus) vel de Regno". Auch diese Zuschrift handelt, wie hier der Dialog, über die Vereinigung des „Handelns" (agendi) mit der Kontemplation (gratia divina). Der Fürst und

nicht der Mönch steht in seinem Mittelpunkt, und dass es zwei fürstliche Brüder sind, an die sich der Leiter des Gesprächs wendet, macht die Nutzanwendung noch deutlicher. Daraus mag es sich auch erklären, dass L. B. Alberti nicht auf das von Lorenzo aufgerufene neutestamentliche Muster der vita activa Paulus eingeht, sondern immer wieder auf den Gesetzgeber des alten Testamentes zurückkommt. Moses, der Dichterkrieger — wie er jener Zeit noch als unbestrittener Selbstverfasser seiner Bücher erschien — ist der Vereiniger des tätigen und beschaulichen Lebens, von „Lea und Rahel" („Maria und Martha"). Als solcher hat er auch im Interesse des Schöpfers des Juliusgrabes sein ursprüngliches Pendant zu den beiden Lebensarten, Paulus (Vasari VII 164), verdrängt.

Es darf daher für die Auffassung nicht gleichgültig erscheinen, die sich Michelangelo von der Repräsentativfigur für das Denkmal seines herrschgewaltigen Papstes machte, in welchen Attituden der „grosse Judenherzog", der „dux maximus Hebreorum" hier auftritt. Niemals in der des zornigen Gesetzeszerschmetterers, als welcher der Michelangelosche Moses zur stehenden Bildungsphrase geworden ist. Im Gegenteil! In der oben schon berührten Stelle aus dem 1. Buch der Gespräche erscheint Moses beim Empfang der Gesetzestafeln in tiefe Kontemplation versenkt (vgl. ob.): Voluit eium omnium rerum architectus deus hac potissimum re nobis significare quae ad rerum publicarum administrationem utilia futura sint: non nisi per suppremarum rerum investigationem ab hominibus excogitari posse (B VII b.). „Denn es wollte Gott, der Baumeister aller Dinge, uns dadurch hauptsächlich andeuten, dass, was zur Leitung

der Staatsgeschäfte von Nutzen werden soll, nur durch Nachdenken über die höchsten Dinge von den Menschen ersonnen werden könne." Gewiss nicht zufällig beschreibt Condivi, der unmittelbar unter dem Eindruck der Aufstellung der Statue schrieb, „den Führer und Feldherrn der Hebräer in der Art eines Nachdenklichen und Weisen dasitzend, . . . „wie ein müder und sorgenvoller Mann" in seinen Bart greifend; welcher Gebärde er — der Tatsache nach falsch, der Idee nach richtig — den Sinn des Kinn-Stützens unterlegt. Frey stellt jetzt (Biogr. I 114 Anm.) diese Fingerspreizung nachdenklich genug mit der der stillenden „Madonna an der Treppe" zusammen, deren grandiose Ruhe sie vorwiegend kennzeichnet. Also seine Gesetze ausdenkend und nicht zerschmetternd, haben wir den Moses bei Michelangelo zu verstehen, da er sonst seinen Helden kaum sitzend und mit dem schweren Obergewand über den Beinen konzipiert haben würde. Es lässt sich schwer einsehen, weshalb der vom Berge herabsteigende Moses sich erst hingesetzt haben solle, um die Gesetzestafeln unter seinem Arm zu zerbrechen.

Vornehmlich vermag der Blick des Michelangeloschen Moses seine Übereinstimmung mit dem kontemplativen Tatmenschen jenes Platonikerideals zu rechtfertigen. Dieser in weite Fernen gerichtete Blick — in dem zur Seite gewendeten Haupte mit dem gänzlich bewegungslosen Munde, der in angespanntem Nachdenken nach oben gezogenen Stirn — fasst kein nahes Ziel ins Auge; keines auf welches die unmittelbare Aktion des weltentrückt Dasitzenden, auf seine Gesetzestafeln Gestützten, mit beiden Händen in seinen Bart Fassenden gerichtet wäre; keines das ihn zu

zornigem Aufspringen veranlassen könnte! Aber er hört, sagt man jetzt (Fr. Knapp S. XXXII), er hört den Lärm der Tanzreigen. „Auge und Kopf wenden sich hin zu dem Geräusch. Schrecken, Zorn, die ganze Furie wilder Leidenschaften durchfahren im Moment die Riesengestalt.“ Müssten hierzu nicht vor allen Dingen die Hände frei sein und greifen — zum ersten nach den Tafeln greifen, die zerschmettert werden sollen? Müssten die Augen in aufquellendem Zorne nicht hervortreten statt wie jetzt zurücksinken? Die Stirn sich nach unten furchen? Die Lippen beben? Die oberen Mundpartien in wilder Erregung zucken? Das Gegenteil von dem allen ist der Fall und bestätigt, dass wir wirklich den kontemplativen, auf dem Berge in Gottes Nähe sitzenden und seine Gesetze konzipierenden Moses vor uns haben. Nur das Ganze der Erscheinung und das ungeheure, vorgeschobene rechte Bein (man beachte seinen Parallelismus mit dem der Lea, der vita activa) weist auf den zorngewaltigen, leidenschaftlichen Tatmenschen.

An allen Stellen, wo Moses von Dante berührt wird, erscheint er als der gehorsame, kontemplative Gesetzesmann, der einzige, mit dem Gott unmittelbar in Verkehr trat, und niemals als der empörte Volksfeind oder Gesetzeszertrümmerer:

Inf. 4, 57:

Moisè leggista (e) obbediente.
Moses der gehorsame (und) Gesetzgeber.

Purg. 32, 80:

Moses mit Elias auf dem Ölberge.

(Transsubstantiation.)

Par. 4, 28 ff.:

De' Serafin colui che più s' indìa
Moisè, Samuello e quel Giovanni . . .

Von Seraphim der sich zumeist „vergottet"
Moses, Johanns auch und Samuel . . .

Par. 24, 136 (Dantes Glaubensbekenntnis):

. . . la verità che quinci piove
Per Moisè, per profeti e per salmi,
Per l' Evangelio . . .

Die Wahrheit, von hier flutend
Durch Moses, durch Propheten und durch Psalmen
Durchs Evangelium . . .

Par. 32, 130 ff.:

. . . e lungo l' altro posa
Quel duca, sotto cui visse di manna
La gente ingrata, mobile e ritrosa.

. . . Und bei dem andern (Johannes) sitzt
Der Führer, unter dem von Manna lebte
Das undankbare Volk, zu Starrsinn nur gewitzt.

Also sogar dem abtrünnigen, störrischen Volke gegenüber erscheint er hier ausdrücklich nur als der Mannaspender. Gleichwohl kennen wir aus unserer Zeit (nach Gregorovius; s. unt. Pensieroso) nur eine Auffassung (von Gabriel Thomas in „Michel-Ange Poète" Paris 1892, p. 151) der Statue nach diesem — dem damals herrschenden — Mosesideal: „Mais surtout le regard haut et ferme, dirigé vers un bout lointain, nous révèle le chef social et religieux, le vrai pasteur d'un peuple qui lui obéit sans le comprendre, le fondateur d'une nation, mais qui façonne encore la race, la pétrit comme un limon; c'est en un mot, le prophète souverain, interprète de Jéhovah qu'il a vu face à face." (Aber vor allem der hohe und ruhige Blick,

gerichtet auf ein fernes Ziel, offenbart uns den sozialen Glaubenshelden, den wahrhaften Hirten eines Volkes, das ihm gehorcht, ohne ihn zu verstehen, den Begründer einer Nation, der aber noch den Grund bildet, ihn knetet wie Lehm; es ist in einem Worte der Herrscher-Prophet, der Dolmetscher Jehovahs von Angesicht zu Angesicht.)

Moses' Bergbesteigung gilt — wie des Paulus Entrückung — nicht erst dieser Platonistischen Interpretation als Allegorie der Kontemplation. „Paulum ascendisse et Moysen in hunc montem" (Marsilius Ficinus in Plotinum cap. IX). Diese ist bereits durch die biblische Metaphorik vom heiligen Berge (Zion) gegeben und durch Psalmisten, Propheten und Evangelisten weit ausgeführt, so dass schon den kirchlichen Interpreten „des mystischen Sinnes" eine solche Auslegung geläufig werden musste. Bonaventura, Hugo von St. Victor (de spiritualibus montibus et arboribus Israel, Migne tom. 177, p. 924), Richard von St. Victor sind voll davon. Der letztere erklärt (im Benj. maj. lib. 4 cap. 22 f.) die Bergbesteigung des Moses als Erhebung des Herzens (biblisch = Geist): „ad cor altum ascendere". „Wer zur vollendeten Selbsterkenntnis gelangt ist, hat den Gipfel des Berges erstiegen" (qui ad perfectam sui cognitionem pervenit, jam montis verticem apprehensit, Benj. min. cap. 75, Migne tom. 196, p. 54; vgl. Beck, a. a. O. S. 11). In physikalischer Korrelation dazu (vgl. des Verf. Dantebuch S. 25 ff.) stehen die biblischen Metaphern des Abgrunds (abyssus), des Tales und ganz besonders des von Wasser erfüllten Abgrunds; der „Höllenteich" (λάκκος κατώτατος, lacus inferior) der Psalmen (88, 7. cf. 28, 1). Das „dunkle Tal" der Psalmen verursachte wohl die

auf unserem Gebiete vulgäre Allegorie des „Waldes", aus dem es kein Entrinnen (Emporsteigen) mehr gibt, „in dem man sich verirrt", das Dantesche Ausgangsgleichnis. Es bedeutet den äussersten Gegensatz zur Kontemplation, das Versinken im Abgrund der Schlucht, das Schicksal derer, „die das Gute im Geiste verloren haben" ch' hanno perduto il ben dello intelletto (Inf. 3, 18).

Wie die biblische Dichtung ihren Heilsruf auf das göttliche Gebot, so gründet der Platoniker seine Beweisführung unablässig auf die Naturnotwendigkeit, sich aus dem Fluss der Zeit und Materie, seinen schrecklichen Wogen, seinem brandenden Meere („atrocissimis fluctibus, turbulentissimo mari") in den ruhigen, sicheren Hafen der Kontemplation zu retten („in Mariae tuto tranquilloque portu conquiescat"); um mit wiedererlangten Platonischen Flügeln, ein anderer Zetus (Zetes? „Cetera qui matris, pennas genitoris haberent" Ovid, Met. VI 713) die Oberwelt zu umschweben (A.iiij). Der Phädon, auf den diese Unsterblichkeitslehren vornehmlich zurückgehen, bringt nun bereits in seinem, die Höllenvorstellungen des Mittelalters vielfach beeinflussenden Schluss (von Kap. 60 ab) jene Bezüge auf den unterirdischen (acherusischen) See und die Ströme des Hades. Diese übernehmen, wie schon bei Dante, so natürlich besonders hier die allegorische Vertretung des lacus inferior der Bibel. Im vierten Buche der Gespräche findet es Lorenzos besonderen Beifall, wie L. B. Alberti den vierfachen Sinn des Unterweltflusses in bezug auf die Platonische Unsterblichkeitslehre erklärt. (Summopere me haec delectant, inquit Laurentius, neque me offendit, quod eosdem fluvios non ad unam, sed ad plures rationes transferas; l. c. L.)

Danach bedeuten die vier Unterweltströme die besonderen Gefahren, denen die in den Fluss der materiellen Zeitlichkeit versenkte immaterielle Seele ausgesetzt sei.

E. Petersen hat (Zs. f. b. Kunst 1905/6, S. 179) auf die interessante Übereinstimmung der Michelangeloschen Grabflüsse mit den antiken Flussgöttern unter Sol und Luna (Tag und Nacht) als Symbolen der rinnenden Zeit sogar auf antiken Sarkophagen hingewiesen. Das Auf- und Abfahren des Tag- und Nachtgestirns aus und zum Wasser ist aber hier das rein tatsächliche Motiv; sehr zum Unterschied von dem hier gegebenen passiven Hinabgleiten der Zeitsymbole zu den unteren Flüssen, die früher nie an christlichen Grabmälern vorkommen. Die infernalische Auffassung des Werdens, die Vermengung des Flusses der Zeit mit dem Versinken in die Ströme der Unterwelt belegt recht drastisch unsere obigen Ausführungen über die damalige monistische Philosophie und ihren pessimistischen Charakter: „Hier hast du kurz, was die Platoniker die Unterwelt nennen und wie sie den Abstieg der Seele zu ihr auffassen. Denn was die Dichter von Tartarus fabeln, das alles leidet die Seele offenbar im Körper. Denn in die Materie hineingezogen schöpft sie eine neue Waldtrunkenheit (der Wald offenbar in bezug auf Dante als Symbol der Materie), wenn sie da wie in einen Fluss versenkt wird.“ Dante bringt Inf. 2, 107 f. dicht neben dem Walde auch das Fluss- und Meeresgleichnis: non vedi tu la morte che il combatte — Su la fiumana ove il mar non ha vanto? Siehst du den Tod nicht, den er dort besteht — im wilden Strom, der mit dem Meer sich

misst? „Der Fluss selbst aber führt nicht ohne ganz bestimmten Grund in vier Flüsse und den Stygischen Sumpf hinab: Lethe, Acheron, Cocytus und Phlegeton. Denn die der Materie beigemischte Seele vergisst alles was sie im Himmel gesehen hatte. Daher haben sie (die Dichter) mit Recht gesagt, sie trinke den Lethetrank. Daraus fliesst nun der Acheron, was Beraubung der Freude (α-χαιρων) bedeutet. Denn die Freude, die der in Gottes Betrachtung versunkene reine Geist empfing, verliert er durch Vergessen." Die allgemeine Stygische Trauer, die daraus entspringt, führt in ihrer äussersten Brandung zum Jammer (Cocytus). „Aus täglichem Jammer aber pflegen wir in die Hitze der Wut und des Wahnsinns zu fallen, die der Phlegeton bezeichnet. Aus der Materie einzigem Flusse entspringen alle diese Übel" (l. c. Kij). Später (l. c. L.) werden die Flüsse nochmals vierfach im streng moralischen Sinne gedeutet: als Gewissensregung, Schandtatsplan, Gram und Jammer.

Im räumlichen Gegensatz zu dem materiellen Vergessenstrank, der zu den vier Flüssen der Unterwelt führt, steht der Göttertrank, der Nektar im obern Teil der Welt, „durch den das Göttliche erhalten wird oder besteht". (Altissima igitur pars illa, qua vel sustentatur divina vel constat, nectar vocatur et deorum potus esse creditur. Inferiorem vero letheum ac hominum potum dicunt. Kij.) Im Platonischen Weltbilde bedeutet das den „oberen Himmel, welcher der stetige (aplanes) genannt wird, den selbstleuchtenden (ardentibus) Sternen gehörig, die Heimat der Oberen (superorum regio.) Hier sind die Elysischen Gefilde und die Inseln der Seligen. Dagegen die Sphäre des Saturn und die

sechs übrigen, die unter ihr sind, auch was zwischen Mond und Erde in der Mitte liegt, und die Erde selbst wird den Unteren zugewiesen."

Pico von Mirandola gibt in seinem Kommentar zur Canzone d'Amore des Girol. Benivieni (I. cap. 9) dieselbe Kosmologie aus dem Timäus in naturphilosophischer Rücksicht. Danach besteht der Weltkörper (corpo mondano), bzw. seine 4 Elemente (Feuer, Wasser, Luft und Erde), in dreifacher Weise: als Celeste, Mondano und Infernale nach seiner Lage zu Cielo, Luna, Terra; 1. über dem Mond, 2. unter dem Mond und 3. unter der Erde. Im ersten Fall haben die 4 Elemente ein rein kausales Sein (esser causale) über unser Empfinden, im zweiten ein formales Sein, wie sie uns erscheinen, im dritten aber ein „geteiltes, unvollkommenes und vermindertes Sein" und erscheinen dann als die vier Unterweltströme Acheronte, Cocyto, Styge, Phlegetonte den zur Strafe bis an diesen Ort gesunkenen Seelen.

Von diesen Unteren zu jenen Oberen zu streben, ist nun die Aufgabe des wahrhaft Tätigen und Beschaulichen. „Denn der göttliche Plato urteilt, unsre Geister verharren, nachdem sie aus Gottes Schoss in diesen äussersten Unflat gefallen oder besser zur Zierde dieses untersten Teiles der Welt hinabgezogen worden sind, längere Zeit bestürzt und durch den Tumult der Materie betäubt und wie trunken; bis allmählich das Göttliche, das in ihnen ist, erwacht und in ihre freilich verdunkelte Erinnerung zurückkehrt. Dadurch zur höchsten Liebe der göttlichen Dinge entflammt, strebt sie diese wiederzuerkennen und erhebt sich, von Gerechtigkeit und Religion wie von zwei Flügeln unterstützt, in die

Höhe. Und sie schaut Gottes Licht, soweit der durch die Berührung mit dem Körper abgestumpfte Sinn es vermag, mit höchster Lust." (A. VI.) Sie „löscht ihren Durst" im Nektar der Gotteserkenntnis und geniesst ihre ambrosische Frucht.

Auf dieser Brücke zwischen Christlichem und Heidnischem erheben sich unsere Grabmäler, das des Papstes sowohl als der Mediceischen Fürsten. „Die von Gerechtigkeit und Religion beflügelt zum Himmel emporgehobene Seele" (justitia ac religione veluti duabus alis suffulta, se in altum erigit) gibt geradezu das Bild des von zwei geflügelten Genien aus der liegenden Position im Sarkophag emporgehobenen Papstes — zwischen „Himmel" und „Erde" — in dem Entwurf zum Juliusgrab. Es vermag jedenfalls Bedenken zu zerstreuen, wie die von Justi (S. 230): „Natürlich war nicht zu denken an das Emporschweben der Seele, getragen vom Adler des Jupiter oder dem Genius der Ewigkeit; dieses Motiv hing zu eng mit der Leichenverbrennung und dem Seelenglauben zusammen . . ." Aber auch ihm „ist der Anklang unverkennbar". Die leuchtenden Eroten oben, die „Sklaven" unten als die an die Materie Gefesselten, die liegenden Versunkenen zu unterst hinter den Füssen der emporweisenden Genien — ebensowenig „Besiegte" im dynastisch-militärischen Sinne („Provinzen") wie jene! — vervollständigen den Bezug. Diese liegenden Untersten tauchen auch in den Entwürfen zu den Mediceergräbern gleich auf, unter den Sarkophagen. Aber die Urne unter dem Arm (der British-Museum-Zeichnung bei Symonds, v. Geymüller Fig. 17 und Burger Tafel XXXIV 4) charakterisieren sie vom Anbeginn an als „Flüsse".

Sie rivalisierten anfangs mit „gefallenen Genien", die unten am Sockel des Sarkophags zusammengesunken kauern sollten (Skizzenzeichnung im Louvre bei Burger S. 369) und ihr Analogon finden in dem Relief des Danteschen Trägen am Sockel der Sarkophage (in der Münchener Zeichnung s. o.). Allein grade dies Alternieren mit sichtlich psychisch zu deutenden Figuren kann sie bewahren vor der trivialen Beziehung auf gewöhnliche Flüsse, deren geographische Bestimmung dann auch wohl gleich, wie von Holroyd und Symonds, aufs Geratewohl vorgenommen wird. Die Vermutung Gottis (II 155), auf die das zurückgeht, schliesst willkürlich aus den drei Wandmonumenten — von nichts anderem spricht der Brief an Michelangelo vom Mai 1525 — auf sechs Flussfiguren (je zwei für eins). V. Geymüller beweist aus räumlichen Gründen, dass immer nur vier freie Flussfiguren geplant sein konnten. Der Künstler selbst spricht (am 24. 10. 1525) nur von „4 fiumi". Aber auch nicht bloss von zwei Flussgöttern, wie sie nach Steinmanns Interpretation (Geheimn. S. 62 f.) von Gandolfos Gedicht an Michelangelo (Varchi Op. II, 645) vorauszusetzen wären! Allein was zwingt, das Gedicht so zu interpretieren? „Die hochherzigen Könige des Tiber und des Arno, erwarten wohl die grossen Grabmäler vergebens" (E i magnanimi re del Tebro e d'Arno — I gran sepolcri aspettaranno indarno). Das heisst doch zunächst nicht mehr, als dass die Fürsten des Kirchenstaates und Toskanas, nämlich Julius II. und die Mediceer, vergebens auf (die Vollendung ihrer) Denkmäler warten werden. „Magnanimi" wird in der Mediceischen Brief- und Widmungsliteratur ganz gleichbedeutend für „Magnifici" gebraucht. Flussgötter „Könige"

(„re") zu nennen, ist ungewöhnlich; wenn auch der Tiber grade — aber nur im Hinblick auf die römische Macht! — gelegentlich „sceptrifer" genannt wird. Ihr gewöhnlicher Beiname ist pater (pater Aegypti bei Statius der Nil) oder deus.

Dieser Platonischen Unterwelt sollte an den Grabmälern der Fürsten eine Platonische Oberwelt entsprechen, die am Papstgrabe strenger kirchlich die aufschwebende Madonna repräsentiert. Hiervon geben selbst in der Ausführung heute noch Kunde: 1. die zum Guss geneigten Krüge über den Fruchtschnüren oben, als Andeutungen von Nektar und Ambrosia, 2. die zur Aufnahme der Seligen bestimmten Throne.

Sie scheinen vom Propheten Daniel eingegeben, dessen „aufgestellte Throne und aufgeschlagene Bücher" (throni positi et libri aperti) schon an der Decke der Sistina das grundbestimmende Motiv abgaben. Allein es berührt sich, wie immer, mit der Platonistischen Vorstellung von „Sternenthronen der Gerechten", wie sie z. B. im Briefe Marsilio Ficinos an Lorenzo (Epist. I, Opp. I 653) zum Ausdruck kommt: Astraea sublimis quae thronos sidereos habitas! Hier will Burger in den Entwürfen der Bekrönung, in denen das Ringen um die architektonische Ausgestaltung zum Austrag gelangte, einen solchen erhobenen „Gerechten Richter" mit aufgeschlagenem Buche thronen sehen. (British-Museum-Skizze, jetzt im Freyschen Corpus Tafel 55. Burger, Gesch. d. Flor. Gräber S. 359 und Studien zu M. A. Strassb. 1907 S. 13 ff.) Ich vermag darin nur die Trophäen (Panzer, Schild und Helm) zu erkennen, die hier wie auf anderen Skizzenkopien (Louvre bei Burger Abb. 2) und -Stichen (von Coypel,

bei Steinmann, Mediceergräber Tafel VI) höchstens den Sieg über das Irdische versinnbildlichen sollten. Auf der Münchener Zeichnung findet sich statt dessen ein von lehnenden Genien (Eroten) flankiertes Medaillon. Für die Throne gibt es eine sorgfältig ausgeführte Studie in der Casa Buonarroti. Auf den Entwürfen mit dem τρόπαιον, dem Siegeszeichen, in der Attika sind sie leer und von Festons tragenden Karyatiden flankiert, die muschelartige Schirmdächer über sie halten. Als spez. Himmelsattribute in der Idee des Künstlers bezeugt sie sogar die schattenhafte Überlieferung bei Vasari (VII 164). Danach sollte die schon berührte Figur des Himmels am Juliusgrab „auf den Schultern lächelnd einen Thronsessel tragen" (il Cielo che ridendo sosteneva sulle spalle una bara).

„Lächeln" sollte diese Himmelsfigur nicht nach der dort wiedergegebenen Höflingsauffassung zum Empfang des Papstes, sondern als Ort der Seligkeit. Die Erde, die bei dem sich als Gelehrten fühlenden Künstler gleich zur „Cibele dea della terra" wird, sollte ebensowenig trauern, „weil sie nach dem Tode des Papstes jeder Tugend beraubt zurückblieb", sondern als der Platonische Trauerort, das Jammertal der Bibel. Bei ihrer Übersiedlung in den Bestand der Mediceergräber, wo sie dem Tribolo zur Ausführung überlassen waren, zeigen die beiden Figuren nach den Entwürfen (Brit. Mus., Louvre, Albertina, Coypels Stich) eine bemerkenswerte Abweichung. Die eine hat die Hände vors Gesicht geschlagen, die andere das Antlitz verhüllt. Deutet jenes auf Trauer, so dies auf Geheimnis. Diese Note also sollte in der Himmelsfigur betont werden.

Die eben aufgeführte Gruppe von Entwürfen enthält eine eigenartige Kommunikation zwischen Ober- und Unterwelt durch die bei letzterer schon berührten kauernd zusammengesunkenen Genien. Auf dem Firste (der Oberwelt) sind sie nicht bloss einzeln — in der Haltung des händeringend Flehenden und des Sinnenden — zu beiden Seiten angebracht (wie in München). Auch paarweise tauchen sie da auf, die Köpfe zwischen den Armen, in tiefen Schlaf versenkt. Der eine ist schon in Gefahr, von der Brüstung herab in die Unterwelt zu gleiten. Den anderen könnte man auch, wegen des nach vorn gewendeten Kopfes, als am Erwachen ansprechen. Wie eine Überschrift in Bildcharakteren wirken diese (durch Originalskizzen gesicherten) psycheartigen Figuren. Die Schlaftrunkenheit der in die Materie hinabgleitenden, in der Unterwelt ganz in Selbstvergessenheit liegenden Seele, wie ihr reuevolles Erwachen in Gebet und Kontemplation illustrieren auch hier die bereits oben angeführten Platonistischen Vorstellungen der „Gespräche". Diese Genien gehören zu den allerältesten Bestandteilen des Werkes, schon in seiner Gestalt als freistehendes Mausoleum. Da lehnen sie an den Nischen in der Mittenregion und sind erst den Ausfüllungen der Seitennischen durch Standbilder gewichen.

Einen solchen lehnenden Genius in der Mitte zeigt auch noch jene Phase der Entwürfe, die es versuchte, die Mittelnische durch Reliefs zu flankieren. (Zeichnungen von Aristotile da Sangallo in den Uffizien zu Florenz.) Noch weitere Einblicke in die Ideengeschichte der Medici-Gräber verstattet diese zuerst von Springer (Raffael und Michelangelo II², 217) mitgeteilte Zeichnung.

Auf der Rückseite der Zeichnung sind die sehr flüchtigen Skizzen zu den Reliefs genauer ausgeführt. Burger hat (Studien 38 f.) jüngst auf Orpheus und die Thrakischen Weiber (die ihn zerrissen!), Mannalese, Hiob und „die Gesänge des Sant' Ambrogio" als ihren Inhalt geraten. Die beiden Reliefs zeigen beide im Hintergrunde übereinstimmend einen Baum, auf dem linken (vom Beschauer) besonders deutlich ausgestaltet, mit breit ausladender, nach unten verjüngter Form, am ehesten an eine Pinie erinnernd. Zu seinen Füssen sitzt ein bärtiger Mann mit einem Musikinstrument von der Art der Lauten, das er zwar wie eine Geige hält, aber ohne Bogen mit der Hand unten am Griff bearbeitet. Neben ihm stehen in der Haltung aufmerksam Lauschender mit geneigten Köpfen und ineinander geschlungenen Armen zwei Frauen jüngeren Alters. Neben dem Baume auf dem anderen Relief erkennt man Figuren mit zurückgeworfenen Köpfen und hoch hinauf gehobenen Händen. Im Vordergrunde sinkt eine, sich mit dem Kopf tief zur Erde beugend, auf die Knie.

Den wirklichen Nachweis kann wiederum Dante geben. Er wirkt um so aufklärender, als er auf die Gesamtkonzeption der Medici-Gräber ein inhaltlich bestimmtes Licht wirft. Es handelt sich in den beiden Bäumen der Reliefs nämlich wirklich um „Abkömmlinge vom Baume von dem Eva ass":

> Legno è pùi su che fu morso da Eva,
> E questa pianta si levò da esso. (Purg. 24, 116 f.)

d. h. „der Baum steht weiter oben (im Paradiese) der von Eva angebissen wurde und diese Pflanze da stammt von ihm her". Es ist also hier der Lebensbaum,

DIE RELIEFS AUS DANTE IM ENTWURF DER MEDICEERGRÄBER

das Symbol des Falles der Seele, aus dem biblischen Kreise allen verständlich eingefügt, um den Platonischen Gesamtsinn zu illustrieren. Die besonderen Bilder, die sich der Künstler aus dem 24. Gesange des Purgatorio zur Verdeutlichung seiner Absicht erlas, bringen wiederum die beiden gegensätzlichen Grundtriebe des Zweigespanns aus dem Platonischen Phädrus, der fallenden und sich erhebenden Seele, zum Ausdruck: Gier und Liebe.

Die Beschreibung des Aussehens der beiden Bäume, wie die Reliefs sie darstellen, findet sich bereits im 22. Ges. des Purgatorio v. 133—135:

E come abete in alto si digrada
Di ramo in ramo, così quello in giuso,
Cred' io perchè persona su non vada.

Wie eine Tanne abwärts sich verjünget
Von Zweig zu Zweige, also, mein ich, war's
Bei diesem; drum sich niemand auf ihn schwinget.

Das erste Reliefbild aus der Umgebung des ersten dieser Bäume bringt eine der bekanntesten Stellen der Göttlichen Komödie zur Anschauung: die Unterhaltung des Dichters mit seinem Sangesbruder, dem Troubadour Bonagiunta von Lucca über den „dolce stil novo" (Purg. 24, 49 ff.):

Ma di', s' io veggio qui colui che fuore
Trasse le nove rime, cominciando:
Donne, che avete intelletto d' amore.

Et io a lui: Io mi son un, che quando
Amor mi spira, noto, et a quel modo
Che ditta dentro, vo significando.

O frate, issa vegg' io, diss' egli, il nodo,
Che il Notaro e Guittone e me ritenne
Di qua dal dolce stil novo ch'io odo.

Doch sag', erblick ich den, von dem entfloss
Die neue Dichtung, deren Reim begann:
Ihr Frauen, denen Lieb den Sinn erschloss?

Und ich zu ihm: Ich bin mir einer, wann
Die Lieb ihn anhaucht, merk' ich's, und sowie
Sie in mir redet, so bezeichn' ich's dann.

So kenn' ich, sprach er, jetzt die Schwäche, die
Mich und Guitton und den Notar gehindert
An dieser süssen, neuen Poesie.

In psychologisch merkenswerter Verschlingung hat hier der Künstler den Troubadour unter dem Baume des Lebens für den Sänger der Liebe, dem die Frauen mit dafür erschlossenem Sinne lauschen, eintreten lassen. Es wirkt wie ein Diagramm des eigenen Liebesbestrebens in Dichtung und Dantestudium.

Weniger in luce steht das Motiv zu dem anderen Reliefbild von dem zweiten Baume aus dem gleichen Gesange. Es sei vermerkt, dass die Stelle (v. 103 ff.) zugleich die über die Centaurenschlacht enthält und so schon äusserlich in Beziehung zu Jugenderinnerungen an die älteren Mediceer tritt:

. . . Parvermi i rami gravidi e vivaci,
D' un altro pomo, e non molto lontani,
Per esser pure allora volto in làci

Vidi gente sott' esso alzar le mani
E gridar non so che verso le fronde,
Quasi bramosi fantolini e vani,

Che pregano, e il pregato non risponde,
Ma per fare esser ben lor voglia acuta
Tien alto lor disio e nol nasconde.

Trappassate oltre senza farvi presso . . .
Sì tra le frasche non so chi diceva . . .
Ricordivi, dicea, de maledetti . . .

E degli Ebrei che al ber si mostror molli,
Perchè no' i volle (non gli ebbe) Gedeon compagni,
Quando inver Madiàn discese i colli.

Da zeigten sich die Zweige schwer und reich
Des andern Baumes fern von uns nicht mehr,
Da wir uns wandten grad in sein Bereich.

Die Hände streckend standen um ihn her
Leute, die etwas riefen in sein Laub,
Wie Kinder, die voll lüsternem Begehr,

Die bitten, wo der Angerufene taub,
Und um noch zu erhöhen ihr Verlangen,
Hält höher er und zeigt recht ihren Raub . . .

Da geht vorbei und tretet nicht herzu . . .
Gedenket, sprach er, aller der Verdammten . . .

Wie die Hebräer tranken, denkt daran!
Die Gideon nicht zu Gefährten wollte,
Da er hinabzog wider Midian.

Das bezieht sich auf Richter 7, 2 ff. speziell v. 5:

> Und er führete das Volk hinab ans Wasser. Und der Herr sprach zu Gideon: Welcher mit seiner Zunge des Wassers lecket, wie ein Hund lecket, den stelle besonders; desselben gleichen, welcher auf seine Knie fällt zu trinken.

Es kann nicht verschwiegen werden, dass der ursprüngliche Sinn der Schriftstelle ein anderer, ja entgegengesetzter zu sein scheint, als Dante und demnach — mit der gewöhnlichen Erklärung — Michelangelo ihn aufgefasst hat. Dem ältesten Text scheint es grade auf das Lecken mit der Zunge, als Zeichen ungestümer Begier, auch zu kämpfen, angekommen zu sein. Nicht zufällig werden ja doch in v. 2 die ganz Blöden und Verzagten von vornherein ausgemustert. Es bleibt also noch die engere Wahl zwischen den

„Heissen", die sich gleich zur Erde werfen, um zu trinken, und den „Lauen", die bloss das Knie beugen, um mit der Hand zu schöpfen. Sonst würde der Ausdruck „lecken" (λάψῃ λαψάντων; jalok lambet; ham' lak' kijim qui lambuerant) nicht grade das Kennwort der Auswahl der dreihundert Streiter sein. Die zivilisierte Erklärung in v. 6 „von der Hand zum Munde" ist gewiss ein später, die Roheit des Heldenzeitalters mildernder Zusatz. Nach der natürlichen Auffassung charakterisiert er doch grade die Kniebeuger. Es kann doch nicht darauf ankommen, für das Gottesurteil des Elitekampfes „Muster von Anstand" zusammenzubekommen!

Wie dem auch sei, der zivilisatorischen Aufgabe der Kirche und der von ihr abhängigen Dichtung und Kunst hat grade der abgeschwächte, wenn nicht eigentlich entstellte Textsinn eingeleuchtet. Schon die Kniebeuger beim Wassertrinken werden ihr zu Vertretern lasterhafter Saufgier, zu Sündern der „gula". Solche müssen sich in dem 24. Gesange des Purgatorio am Fusse der beiden Abkömmlinge vom Evasbaume durch Fasten von der Todsünde der Schlemmerei reinigen. Darum strecken sie vergebens die Hände nach den leckeren Früchten des Baumes aus und werden an die Saufgierigen des Richters in Israel gemahnt, die der Herr nicht zu Streitern für die heilige Sache haben wollte. Deshalb hat Michelangelo den Genäschigen, die die Hände vergebens nach dem Baume ausstrecken, vornan einen solchen sich zum Wasser hinabbeugenden Saufgierigen beigegeben

Michelangelo hat in den Reliefbildern — durch die Bezüge auf seinen Dichter erweisbar — den Platonischen Gegensatz zwischen den beiden Arten der Liebe,

Liebe und Gier (Symposion, Phädros), zur Darstellung bringen wollen. In der Louvre-Skizze und dem Stiche von Coypel thront zwischen den Nischen mit Himmel und Erde in der mittleren der „Tätige" in der nachdrücklichen Attitude des Siegers oder Herrschers mit dessen Abzeichen, dem Stabe (Szepter) in der Hand, der von einer geflügelten Gestalt (Nike?) gekrönt wird. Ist es der Sieger im Kampfe der Selbstbeherrschung, der den Kranz empfängt, der *καλὸς ἀγών* und der *στέφανος τῆς δικαιοσύνης* des Paulus (II. Timoth. 4, 7)? Über ihm auf dem First prangen seine ritterlichen Waffen, Panzer, Schild und Helm. Die Sarkophagfiguren unter ihm, beide männlich, durch Blumengewinde gefesselt, scheinen im Begriff, von ihren Lehnen lässig in den Tartarus hinabzugleiten. Dort tauchen hinter den wild und schreckhaft charakterisierten Flussfiguren (der Unterweltsströme) Putten auf, die über ihren Urnen künstlerisch eine ähnliche Aufgabe durchzuführen haben, wie ihre Verwandten hinter den Propheten und Sibyllen der Sixtina: nämlich den dreieckigen Zwischenraum zwischen den Centauren der Figur und der vertikalen Abschlusslinie lebendig auszufüllen. Geistig aber erinnern sie hier unten an die „niedere Art der Liebe" bei Platon; oder auch in ihrem erregten Spiel mit den Urnen, die sie den Flüssen entreissen (d. i. den Fluss der Zeitlichkeit aufhalten) möchten, ihrer Idee nach an die emporweisenden Genien unten am Juliusgrabentwurf. Sie vertreten jedenfalls „im Unteren" die Idee der aus der Fesselung emporstrebenden Seele.

Es wird durch diese Bezüge so gut wie sicher, dass die damals mit Sensation (besonders von seiten des Kardinals Hippolit von Medici!) begrüsste Windsorzeichnung

des „vom Adler entführten Ganymed" wirklich für die Kuppelmalerei der Mediceerkapelle bestimmt war, wie der Brief Sebastianos vom 17. 7. 1533 andeutet: Dele volte che se ha da lavorare che è nel cielo de la laterna Nostro Signore se referisce a vui che fate far quello volete vui. A me parrebe che li staese bene el Ganimede e farli lo diadema che paresse san Giovanni de l' Apochalipsi quando e furato in cielo. (Milanesi, les correspondents de M. A. I. Seb. del Piombo. Paris p. 106 ff.) „Hinsichtlich der Arbeit an dem Gewölbehimmel der Kuppel verlässt sich unser Herr (Papst Klemens VII.) ganz auf Euch, machen zu lassen, was Ihr wollt. Mir scheint, dass ihm der Ganymed da wohl anstehen wird, man könnte ihm einen Heiligenschein geben, so dass er als St. Johannes der Apokalypse erscheint, da er zum Himmel entrückt wird." Nichts ist hierin „sarkastisch und zweideutig" (Frey, Handz. zu Taf. 18), zumal der Freund von einer verständigen und sehr gnädigen Weisung des Mediceerpapstes für die Kuppel der Kapelle ausgeht. Der Rat, durch den Heiligenschein dem heidnischen Sujet ein christliches Mäntelchen zu geben, wird von dem kirchlich abhängigen Frate ganz ernst gemeint gewesen sein. Überflüssig genug! Denn der Raum hat nie kirchlichen Zwecken gedient. (Revue de l' Art chrétien VIII 186).

Die Stelle aus Dante, der der Künstler den Ganymed und wie wir sehen werden auch die erste Anregung zur Aurora entnommen hat, ist der Eingang zum 9. Gesange des Purgatorio. Er dient dem Kommentar des Landino zum Anlass für eine ausführliche Darlegung der Platonischen Lehre von der vita activa und

contemplativa mit Beziehung auf die Camaldulenser Gespräche. Die Stelle im Dante (Purg. 9, 19 ff.) lautet:

In sonno mi parea veder sospesa
Un aquila nel ciel con penne d'oro
Con l'ale aperte et a colore intesa:
E esser mi parea là, dove foro
Abbandonati i suoi da Ganimede,
Quando fu rapto al sommo concistoro.

Im Traume schien es mir als breitet'
Ein Adler über mir mit goldenen Schwingen
Die Flügel weithin aus, zum Stoss bereitet,
Als ob sie über jener Gegend hingen,
Wo er den Seinen raubte Ganymed,
Um ihn zum höchsten Himmelssaal zu bringen.

Der schlafende Dante glaubt sich von dem Adler ebenso fortgerissen bis in die Feuerzone des Himmels, von deren glühendem Eindruck er erwacht. Es ist auf unserer Zeichnung wohl zu beachten, dass der von dem Adler mit den weit ausgebreiteten Flügeln mit sorgsamer Stützung getragene Ganymed schlafend dargestellt ist. Man wird an Martials Epigramm (1, 6) erinnert:

Aetherias aquila puerum portante per auras
Illaesum timidis unguibus haesit onus.

Da zum Aether empor der Adler den Knaben dahin trug
Hing in der sorglichen Krall' unbeschädigt die Last.

und an derartige antike Gemmen (bei Furtwängler, Berliner Ant. Nr. 4130 nach rechts! S. Reinach, Pierres gravées, Pl. 117, Nr. 42). Ganymed wie der von ihm träumende Dante allegorisieren hier die völlig in Kontemplation entrückte Seele. Der Adler (Jupiter) ist Gott, die Ausbreitung seiner Flügel die himmlische Liebe (divina carità). Die Gegend, la selva Ida (Landino schreibt aus Platonischer Gewohnheit Ideal es ist gewiss kein Druck-

fehler, da es wiederkehrt) bedeutet das Schauen (ἰδεῖν), das Waldgebirge (selva) die Einsamkeit, la vita solitaria: Et certo non si puo innalzare a tale contemplatione la mente nè e rapito della divina gratia, se non è nella selva Idea cioè nella vita solitaria e separata da ogni strepito e tumulto e cupidità delle cose basse e terrene. Sia adunque Ganimede l' humana mente, la qual Giove cioè il sommo Iddio ama. Siano i compagni le altre potentie dell' anima . . . Onde essa abbandona i compagni e astratta e quasi come dice Platone rimossa dal corpo e venuta in oblivione delle cose corporee è tutta posta nella contemplatione . . . „Und gewiss kann sich der Geist nicht zu solcher Kontemplation erheben, wenn er nicht von der göttlichen Gnade erfasst wird, wenn er nicht auf dem Berge der Ideen ist, d. h. in der Einsamkeit, fern von allem Getöse und Tumult, von der Begierde der niederen und irdischen Dinge. Es bedeutet also Ganymed die menschliche Seele, welche Jupiter d. h. der höchste Gott liebt. Es bedeuten die Gefährten die andern (niedern) Seelenkräfte . . . Die muss sie verlassen und abstrakt und, wie Plato sagt, gleichsam entfernt vom Körper und in Vergessenheit der körperlichen Dinge ist sie ganz in Kontemplation entrückt.“ Landino bezieht sich ausdrücklich auf Aeneas, als zwischen vita activa (Carthago Dido!) und contemplativa (Italien Patria!), Martha und Maria in die Mitte gestellt, wie die Virgil-Allegorese der Camaldulenser Gespräche ihn vorführt.

Diese Konzeption spricht also gegen die Nachbildung der Zeichnung mit landschaftlichen Zusätzen (Hund und Hirtenbündel), die sogar für das Original gelten wollen. (S. jetzt Frey, Handzeichnungen

zu Tafel 18.) Der Künstler ist durch Dantes allegorischen Traum und nicht das herkömmliche antike Muster vom Raub des Ganymedes angeregt worden. Das echt Platonistische (vgl. oben) Sonett an Cavalieri (p. 188) mit den Versen Volo con le vostr' ale senza piume — Col vostr' ingegno al ciel sempre son mosso (Ich flieg auf deinen Flügeln ohne Federn — In deinem Geist zum Himmel aufgehoben) findet nur so seine Erklärung. Der überschwenglich in Platonischen Vorstellungen schwelgende Brief (il nome vostro cibo che nutrisce il corpo e l' anima . . . che ne noia ne timor di morte posso sentire . . .) an den Empfänger des Ganymedes (vom 28. 7. 33 Mil. p. 467) Tom. Cavalieri illustriert diese Stimmung.

Man versuche sich vorzustellen, was in der Ausmalung durch einen Giovanni von Udine nach derartigen Entwürfen, wie der Ganymed, aus der Architektur geworden wäre, deren abstraktes Ideenskelett jetzt den Eintretenden ehrfürchtig frösteln macht. Erst so würde der mystische Schauer der Erhebung in immer neu, immer weiter sich spannende Sphären — mit dem letzten Ausblick durch die „enge Pforte" in die Unendlichkeit — den Betrachter zwingen, jenes geistige Leben mitzuleben, das diesen Raum umstrebt. Die enge Pforte der innen auffallend eng ansetzenden hohen Laterne über der Kuppel, deren höchste Höhe der Adlerflug des Ganymed ins Unendliche erweitern sollte, ist tatsächlich vorgesehen in dem (3.) Gesange des Purgatorio, dem dies Ganymedes-Motiv entnommen ist. Dort öffnet sich die vom Engel bewachte Petruspforte des Reinigungsberges, an der sich der Eintritt in die oberen Kreise der Welt entscheidet und an deren Öffnung der

aus dem Inferno kommende Dichter den bedeutungsvollen Ganymedestraum träumt.

Jene sich dreimal steigernden Bogen — der Mitteltravée über den Denkmälern, der Lünette und der Kuppel — zwingen sich, aufwärts drängend, selbst dem minder empfänglichen Sinne auf, der diese Bausprache auf sich wirken lässt. Man vergleiche sie mit den analogen in der alten Sakristei Brunellescos, mit der ja die unsere sichtlich in ideale Konkurrenz tritt (als deren Pendant sie einzig zu ihrem Namen Sakristei gelangt sein soll). Durch ihre verschiedene Anordnung (namentlich der beiden unteren Bogen) und andersgeartete Ausgestaltung (dort der radialen, hier der kassettierten Kuppel wirken die beiden analog konzipierten Räume völlig verschieden, selbst wenn man nicht die nahezu doppelt so schlanken Höhenverhältnisse der Mediceerkapelle in Betracht zieht. Es braucht kaum gesagt zu werden, welcher Raum in des Wortes allgemeinem Sinne kirchlicher anmutet. Ein ruhiger, friedlicher, in sich gefesteter Sinn ist es nicht, der hier so ungestüm nach oben drängt; der sich selber Hindernisse schafft, nicht bloss in der zweiten Pilasterordnung, welche er über der schon doppelt angelegten unteren (der Monumente) noch einmal auftürmt, sondern selbst oben noch in dem trotzig vortretenden Kämpfergebälk, dem dissonierenden Vorhalt vor dem endlichen Einsatz der noch durchs Kassettengebälk eingeschränkten Kuppel. In dies Emporringen sind die Fenster oben in der Lunette mit hineingezogen. Sie verjüngen sich nach oben überstark, was perspektivisch den Eindruck des Bogens, des Gewölbten verstärken soll. Unten setzt die Höhenstrebung gleich vom Boden ab ein, geflissentlich unvermittelt in

den schwachen, niedrigen Türen, auf die sich die überhohen Blendnischen, ohne jedes Mittelglied, wie auf Stelzen stellen. Die in den oberen Pilasterordnungen scheinen es ihnen mit ihren Konsolen nachmachen zu wollen. Die Verachtung des Parterre, die rücksichtslose Übersteigung des Niederen kann inmitten so vornehm-strenger, klassischer Verhältnisse nicht derber zum Ausdruck gebracht werden. Selbst der Stein klingt hier das wild trotzige Dantesche Wort wieder, und er mag es auch wohl von seinem Baumeister zu hören bekommen haben (Inf. 15, 61 ff.):

Ma quello ingrato popolo maligno,
Che discese di Fiesole ab antico,
E tiene ancor del monte e del macigno...

Doch in dem bösen undankbaren Packe,
Das auszog einst von Fiesole dem alten,
Steckt noch der Berg und seine graue Wacke.

Dazu nehme man nun die gewaltige Kontrastwirkung der Wandmonumente, die den Platonischen Seelenkerker architektonisch eindringlich machen können mit ihrer Zusammendrängung zwischen den Pilastern der Mitteltravée und der lastenden Schwere der Sarkophagfiguren. Wölfflin (Beil. z. Allg. Z. 1907 Nr. 74) meint, dass sie die beabsichtigten liegenden Flussfiguren „als flachliegendes Begleitpaar der schräg liegenden Sarkophagfiguren gar nicht mehr vertragen", dass diese „den Schwerpunkt der Wand ganz nach unten ziehen würden": „Im jetzigen System haben sie keinen Platz mehr. Die unerhört intensive Wirkung der Konfiguration, wie wir sie kennen, beruht wesentlich auf der Reduktion der Motive, auf dem einmaligen Kontrast des Vertikalen und des Horizontalen, wobei das Ganze eng zusammen-

genommen und so weit herabgedrückt wurde, dass der Eindruck des Ungeheuer-Schweren durch keine weiteren Zutaten gesteigert werden könnte.“ Auch das ist wieder nur eine Probe auf das Exempel der Idee. Wir sahen, dass in dieser die Flüsse nur eine besondere Platonisch-pessimistische Wiederholung des Begriffs der Zeitlichkeit im infernalischen Sinne dieser materiellen Welt darstellen: in des Wortes Bedeutung einer Erniedrigung des gleichen Begriffs, der in den Figuren der Jahreszeiten — bei all ihrer klassischen Verklärung — schon materiell lastend genug in der Architektonik des Ganzen zur Geltung kommt.

2. Die Allegorien der Sarkophagfiguren

Die berühmten Allegorien treten, deutlich ausgeführt, zugleich mit den Reliefs aus Dante in den Sarkophagfiguren der wechselnden Zeit der Mediceergräber auf. Die Rückseite (anbei nach Burger, Studien, Abb. 7) der Zeichnung des Aristotile di San Gallo in den Uffizien, mit den Reliefs am Entwurf der Grabmäler, bringt neben den Details der Reliefs auch zwei auf den Sarkophagprofilen in der bekannten Weise lagernde nackte Gestalten: Die untere mit dem Schleier und dem tief beschatteten Antlitz charakterisiert sich als „Nacht“. Der obere wäre als ihr Pendant ein trüber, müder Tag. Er gemahnt in Haltung und Gebärde, wie sein erster Vorläufer auf der British-Museum-Skizze (bei Frey Taf. 47) an den heutigen Abend (Crepusculo). Burger erklärt sie (Studien S. 38) für die Allegorien der Vanitas mit Schleier und „Totenkopf“, einer seltsamen Ausstattung der Eitelkeit, die wohl das mittelalterliche

Rückenbild der „frou werlt“ im Gedächtnis hat, und der Spes (mit dem Anker!, der aber zwischen den Beinen gesucht werden müsste).

Ich bezweifle, dass solche scholastische Allegorien sich je mit den heidnisch-astrologischen der „Tageszeiten“ in den Entwürfen zu unsern Grabmälern gekreuzt haben. Verrät doch schon ihre Vorbildung in den gegen einander gelagerten Bronzeakten auf den Stichkappen des sixtinischen Gewölbes (s. o.) ihre bildnerische Anregung durch die lagernden Genien der Antike z. B. über den Seitenbögen des römischen Konstantinusbogens. Darauf weist dort schon der antike Widderschädel in ihrer Mitte. Steinmann (II 285 und Geheimnis S. 96) will „Abend“ und Morgen gradezu dort bereits antreffen, jenen über der Ezechiasstichkappe, diese über der „Kreuzigung Hamanns“. Wir haben schon oben darauf hingewiesen, dass „Nacht und Tag“, wie die bez. Sonette Michelangelos an die Platonische Stelle über die Erschaffung der Zeit im Timäus, tatsächlich an Himmel und Erde anknüpfen, also an die dem Juliusgrab entnommenen Nischenfiguren. Die Stelle im Timäus lautet: (p. 40. *Καὶ τὰ μὲν ἄλλα ἤδη μέχρι χρόνου γενεσέως κ. τ. λ.*) „Und in bezug auf das andere bis zur Entstehung der Zeit . .“ „Die Erde aber, unsere Ernährerin . . . machte er zur Wächterin und Bewirkerin von Nacht und Tag, die erste und älteste der Götter, die unter dem Himmel geworden sind.“ *(γῆν δὲ τροφὸν μὲν ἡμετέραν . . . φύλακα καὶ δημιουργὸν νυκτός τε καὶ ἡμέρας ἐμηχανήσατο, πρώτην καὶ πρεσβυτάτην θεῶν ὅσοι ἐντὸς οὐρανοῦ γεγόνασι.)*

Für die Verbindung der „Nacht“ mit den Reliefbildern aus dem 24. Gesange des Purgatorio (s. ob. S. 136 ff.)

möchte ich noch eine jedenfalls äusserlich pragmatische Vermutung wagen. Die Führung Dantes in diesem Kreise übernimmt der römische Dichter Statius, als der heimliche Christ im Heidentum, für den er damals galt. Im Anschluss an die durch die Reliefbilder angedeuteten Büsser muss er dem Dante Aufschlüsse über Fragen des Jenseits geben. Nun findet sich von Statius, auf den der Künstler durch Dantes Auszeichnung jedenfalls aufmerksam geworden ist, der Hymnus an die Nacht aus dem ersten Gesange der Thebais (498 ff.) im Artikel „Notte" der Genealogia degli Dei des Boccaccio gleich im Anfang. Nach der (oben zitierten) italienischen Übersetzung (p. 13 b) lautet er:

Notte che abbracci tutte le fatiche
Del Cielo e della terra ed oltre mandi
L'ardente stelle con trascorrer lungo,

Cercando riparar l'animo fiero,
Mentre Titano agli animali infermi
Vicino infonde i parti suoi veloci . . .

„O Nacht, die du der Erde und des Himmels Mühsal aufnimmst und die leuchtenden Sterne hinaufführst in weitem Umlauf, du wünschest zu erneun des Menschen Mut, dieweil Titan den schwachen Lebenden nahtretend eingiesst seine schnellen Geburten" (wohl die Träume!). Wir haben (ob. S. 36) auf die Berührung dieser Verse mit den „Keimen der Nacht" in Michelangelos gleichgestimmtem Sonett an die Nacht hingewiesen. Auch Boccaccio nennt Platonisch „die Nacht, die erste Tochter der Erde" von „unbekanntem Vater". Sein Demiurgos, „Demogorgon", bedeutet soviel als „Himmel und Erde".

„Die zweite Tochter der Erde" ist für ihn „La fama" (das Gerücht), deren Artikel unmittelbar auf die Nacht folgt und dadurch des Künstlers Beischrift zur Grabmalsskizze über die „epitafi" (s. oben) in Erinnerung ruft. Vielleicht ebenfalls nicht zufällig! Ist doch diese ganze populäre Mythologie in allegorisch-theosophischem Gewande als gelegentliches Hilfsbuch in den Händen eines landsmännischen Künstlers wie Buonarroti wohl denkbar; und der Artikel „Fama" in unserem Falle erst recht! Er dreht sich um den berühmtesten aller Denkmalsverse, Virgils (Aeneis 10, 467 ff.):

Stat sua cuique dies, breve et irreparabile tempus
Omnibus est vitae, sed famam extendere factis
Hoc virtutis opus.

In unserer italienischen Übersetzung des Boccaccio (p. 14 b.):

A ciascun sta il suo giorno, hanno tutti
Di vita breve è irreparabil tempo,
Ma la fama in alzar co i propri fatti
Quest' è di virtu sola ingegno ed opra.

Also der Tag kommt jedem, da seine Zeit stille steht, allen ist die Lebenszeit kurz und nicht mehr wiederzubringen. Den Ruf auszubreiten, bleibt also der Tugend Sinn und Wirken. Dies Stichwort der Beischrift Michelangelos, das „operare", fällt in unserer Übersetzung mehrfach auf durch den gleichen Bezug auf den Abschluss des Wirkens mit dem „Gerücht" und umgekehrt. Denn da „la Fama" hier auch in der flüchtigen Form nach Virgils Aeneis 4, 173 ff. und Ovids Metamorphosen 12, 93 ff. beschrieben wird, so wird gefolgert, dass mit jenem auch dieses aus sei, wenn nicht fürs Gerede gesorgt wird: Se il

parlamento sta queto e dorme, la fama si converte in niente. Auf der andern Seite wird hervorgehoben, dass „la Fama" grade dann wirkt (opera) und zwar durch das Wirken des Verdienstes (operati meriti), wenn jemand durch den „Neid der Götter" fällt (per ira degli Dei essendo caduto) gegen den Willen derer, die sein Gedächtnis vernichten wollten durch seinen Tod. Das entspricht etwa dem Gedanken des Skizzenfragments über „Giuliano" und kann jedenfalls dazu dienen, die besondere Physiognomie dieser Denkmäler nebst den Rätselworten ihres Schöpfers aus einem Grundbuch florentinischer Literatur zu erläutern.

Jedenfalls führen auch diese persönlichen Bezüge weit ab von der höfischen Floskel, mit der Varchi und nach ihm Vasari (VII 195 ff.) die Tageszeiten als Allegorien der weltumspannenden Macht der Herzöge pomphaft feiern, hier mit einem gar nicht zur Sache gehörenden Zitat aus Dante (Par. I 43—45). Gegen solche drelste Verkennungen schützt die Denkmäler schon der berühmte Antwortvers des republikanischen Dichters (p. 3) auf jene Aufforderung, die „Nacht" zum Sprechen zu bringen: „Gar lieb ist mir der Schlaf und mehr noch Stein zu sein . . ."

In Michelangelos eigenen Gedichten gehört der Gegensatz von Notte und Giorno grade in seiner geistigen Beziehung, wie ihn die Statuen der Medici-Gräber ausdrücken, zu den hervorstehenden Motiven. Wiederholt und ausführlich ist der Dichterkünstler auf die grossen Stimmungsgegensätze des Umschwungs unseres Planeten eingegangen. Er ist damit auch sein eigener Interpret geworden:

Colui che fece et non di cosa alcuna
Il tempo, che non era anzi a nessuno,
Ne fè d'un due et die 'l sol alto all'uno,
All'altro assai piu presso die la luna.

Der welcher macht aus nichts, des wir gewohnt,
Die Zeit, die früher niemand mochte kennen,
Der macht aus einem zwei, liess dem die Sonn' entbrennen,
Dem andern setzte näher er den Mond.

Dies Sonett (p. 117) klingt deutlich an die Stelle über die Erschaffung der Zeit im Timäus an: „. . er (Gott) machte aus der in einem (gleich) bleibenden Ewigkeit (also aus nichts Greifbarem „non di cosa alcuna") ein ewiges Bild nach der Zahl, das wir Zeit nennen." Diese Stelle kann auch in ihrer Weise Zeugnis ablegen für das Zusammengehörigkeitsverhältnis der beiden andern sogenannten Tageszeiten zu den vom Künstler selbst so bezeichneten Notte e Giorno. Die beiden Sockelfiguren zu Füssen des Pensieroso entbehren seiner ausdrücklichen Benennung.

Diese Platonische Stelle (p. 38 ff.) berichtet nämlich nicht bloss wie das Sonett von der Zweiteilung der Zeit in Tag und Nacht mit ihren Gestirnen Sonne und Mond. Sondern von den sieben zu diesem Zweck ersehaffenen Gestirnen erwähnt sie noch besonders die dem Tagesgestirn entgegenlaufenden Zyklen: den „heiligen des Hermes" (Merkur) d. i. des Abendsterns und des Morgensterns (ἑωσφόρος eigentlich des Morgenrötebringers): „Also aus solcher Betrachtung und Überlegung Gottes hinsichtlich der Entstehung der Zeit, damit die Zeit erzeugt würde, sind Sonne und Mond und 5 andere Sterne mit dem Beinamen Irrsterne zur Unterscheidung und Bewahrung der Zeit entstanden. Und

nachdem Gott den Körper eines jeden derselben gemacht hatte, setzte er sie sieben an der Zahl in die sieben Kreise, in welchen der Umlauf des andern vor sich ging; den Mond in den ersten (Kreis) um die Erde, die Sonne in den zweiten über der Erde, den Morgenstern aber und jenen, welcher der heilige des Hermes genannt wird, in den mit der Sonne in gleicher Geschwindigkeit laufenden Kreis, aber beide mit einer Kraft versehen, die der der Sonne entgegengesetzt ist, weswegen die Sonne und der (Zyklus) des Hermes und des Morgensterns sich gegenseitig und auf die gleiche Weise einholen und eingeholt werden." Auf die übrigen Gestirne einzugehen, lehnt Plato ausdrücklich ab. Er bespricht nur die vier, die für Michelangelo in Betracht kommen.

Wie diese damals verbreitete astrologische Theorie des Timäus für den Dichterkünstler in Betracht kommt, darüber gibt eben seine nachdrücklich poetisch variierte, dem Tage entgegengesetzte Geisterlehre Auskunft. Es charakterisiert die Zyklen der beiden Dämmerungsgestirne, dass sie gegen das Tagesgestirn in Opposition treten. Darum eben zieren sie den Sockel des Kontemplativen, des Vertreters der Geistesnatur des Künstlers selbst. Diese bezeichnet der Dichter Michelangelo in immer neuen Wendungen als dem Tage abgeneigt, als Freundin der süssen, wenngleich dunklen Zeit, die in der Seele jeden müden Gedanken vernichtet, sobald ihr feuchter Schatten alles zur Ruhe bringt; die oftmals im Traume den Geist von dieser tiefsten zur höchsten Sphäre hebt, die als Schatten des Todes jedes Herzeleid lindert, allen Zorn und Überdruss dem Rechtschaffenen tilgt. (O nott', o dolce tempo benchè nero ...

p. 205.) Am Tage pflügt und säet der grobe Bauer, zur Nachtzeit wird der Keim des Menschlichen — d. i. Geistigen, insbesondere wohl zu den Traumgestalten des Künstlers (vgl. ob. S. 150) gepflanzt. Der Dichter fährt fort, nach der Teilung der Zeit auch das Los der Menschen zu scheiden in Kinder des Tages und der Nacht, sich selber die Dämmerzeit zuzuteilen (consegnare il tempo bruno). Denn dass wir unter dieser Zeit der Kontemplation und ihres stillen, Ruhe heischenden Schaffens nicht die Nacht als Schlaf bringendes Komplement des praktisch tätigen, ruhelosen Tages zu verstehen haben, bekundet ja der Künstler durch Zusammenstellung dieser Nacht mit dem Tage unter der Figur seines „Tätigen". Die schlafende Nacht wird durch das Bündel Mohnblumen, auf das sie ihre Füsse setzt, charakterisiert. Der Nachtvogel dabei ist nicht die Eule der Minerva, sondern der leicht geblendete Vogel, dem in den Camaldulenser Gesprächen und in Lorenzos „Altercatione" die Seele verglichen wird, die das Schauen des inneren Lichts der Kontemplation nicht verträgt (quasi noctua ad lucem). Der über seinen Augen tief beschattete Kontemplative muss demnach jenen Teil der Zeit für sich in Anspruch nehmen, der zum Tage nicht in komplementärem, sondern in oppositionellem Verhältnis steht. Und das ist, wie wir aus der Timäusstelle ersehen, eben die Zeit des Merkur und der Venus, des Hermes und Heosphoros. Es kennzeichnet diese Zeit nicht das Ausruhen, sondern die Abstraktion von den Geschäften des Tages: die Hinwendung zu jenem inneren, schöpferischen Licht, „l' immaginata luce del suo primo fattor . . .", von dem das des Tages nur

ein blendendes Scheinbild ist. Bei diesem Lichte erkennt die Seele die Dinge jener Sphäre, in die sie sich zu schwingen hofft („ov' ire spero") d. i. der unsichtbaren, der Ideen. Es ist jene Sphäre des reinen Lichts der Lorenzoschen Capitoli über die Kontemplation, aus der die in den Denkmälern verkörperte Platonische Unsterblichkeitslehre die Seelen herabsinken und zu ihr wieder hinaufstreben lässt.

In welchem Zusammenhang stehen nun dazu die Gestalten der beiden Vertreter der Dämmerzeit unter dem Kontemplativen: die Träger der beiden dem Tagesgestirn oppositionellen Gestirne? Es geschieht nur, um einen klassischen Ort zu haben, dass wir uns über sie bei den Astrologen des Florentiner Akademikerkreises erkundigen. Diese Dinge waren damals Mode. Im VI. Buche (a. a. O. p. 618) der Astrologie des Pico von Mirandola heisst es mit Bezug auf ein Erzeugnis der sogenannten „hermetischen Literatur" — nach Zeller einem trüben Niederschlag aus der späteren Mischung verschiedenartiger Elemente, mit dem für die Geschichte der Philosophie nichts anzufangen ist — „nach der Lehre des Ägyptischen Hermes in libro cui titulus παναρετῶ" (d. i. der ganz Tugendhafte): „Der Teil des Merkur (der Zyklus des Hermes) bedeute die ἀνάγκη id est necessitas", also Zwang, der andere Zyklus aber „der der Venus oder des ἔρως" bedeute Liebe. Diese Auffassung des Morgensterns konnte schon Dante vermitteln an der Stelle über Lia und Rahel, Purg. 27, 94—96:

> Nell ora, credo, che dell' oriente
> Prima raggiò nel monte Citerea
> Che di foco d' amor par sempre ardente . . .

Zur Stunde, mein ich, da vom Orient
Zuerst erstrahlt die Göttin von Cythere
Die immerdar vom Strahl der Liebe brennt . .

Die Kommentatoren sagen: che la stella di Venere laquale spesse volte suol surgere in oriente fuori de l' orizonte un poco innanzi a l' alba (der Venusstern, der oft im Osten über dem Horizont etwas vor dem ersten Tageslicht aufzugehen pflegt . . .) Das Liebesgestirn kündige Mathelda an, das Weib des irdischen Paradieses auf der Höhe des Purgatorio. Diese astrologische Fassung des Liebeszwanges unter der Konjunktion des Merkur und der Venus, der Sterne des Abends und des Morgens, könnte das Auftreten der durch Blumengewinde aneinander Gefesselten auf den Sarkophagen der Entwürfe erklären. Noch jetzt nach Wegfall der Fesselgirlande lebt etwas von jenem Zwange, der ἀνάγκη, zwischen den Gestalten des „Morgens" und „Abends": die Schönheit als Venus der Frühe und der in die Fesseln ihres Zwanges Geschlagene, der „von Helena Paralysierte"; auch eine Verkörperung des Platonistischen „amor pulchri desiderium", der „Liebe als Sehnsucht nach der Schönheit". Allein sie verkörpern es beide. Er brütet und sie klagt.

Woher kommt ihr nun dieser scharf betonte Ausdruck der Klage, der so unverkennbar aus dem wie zum Seufzen geöffneten Munde, der korrespondierenden Hebung der Nasenflügel und zusammengezogenen Augenbrauen spricht? Grade hierfür liegt die Erklärung auf der Hand, dass man sich wundern muss, warum sie sich nicht von Anfang an den Ciceroni darbot statt der Curialphrase Vasaris von ihrer Trauer um den Tod des grossen Herzogs, die sie ihre Schönheit

verwünschen lässt! Nicht den nominellen Träger der Ehre dieses Grabmals, den traurigen duca, beklagt sie in dieser höchst persönlich unzeremoniellen Weise, sondern

. . . es klagt dass hoch an Jahren der Gatte Pallas'
Tochter . . .
. . . queritur veteres Pallantias annos — Conjugis esse sui

bei Ovid in den Metamorphosen IX 421 f. Denn Aurora, das ist die Tochter des Pallas, hatte für ihren Gemahl Tithonus (wohl den Morgenstern, der zugleich der alte Abendstern des vergangenen Tages ist!) von Zeus Unsterblichkeit erlangt. Aber die ewige Jugend dazu hatte sie zu erbitten versäumt. Dieser populäre mythologische Zug muss dem Künstler sicher durch das beliebteste poetische Bilderbuch der Renaissance nahegelegt worden sein. Im 15. Buche der Metamorphosen (v. 178 sq.), da wo der römische Liebeskünstler sich dem verwunderten Leser mit einem Male als eifrigen Pythagoräer vorstellt, findet sich folgende, einem damit beschäftigten Künstler sich damals von selbst darbietende Schilderung des „Flusses der Zeit", grade in den Tageszeiten, aus dem Munde des „Samiers" (Pythagoras):

Alles ist Fluss und jedes Gebild ist flüchtig geschaffen
Selber die Zeit auch fliesst dahin in steter Bewegung
Anders nicht als ein Fluss. Denn nicht der Fluss
kann beharren,
Noch die Stunde vermag's. So wie die Wellen sich drängen,
Eine die andere schiebt, indem sie selber verdrängt wird,
Also fliehen die Zeiten, indem einander sie folgen . . .
Was nicht war, das wird, in jedem Momente erneuert.
Siehst du die Nacht sich nicht entgegenbreiten dem Lichte
Und dies Strahlengestirn die dunkeln Nächte
vertreiben?

Anders färbt sich der Himmel, wenn müde zur nächtlichen Ruhe
Alles träg sich neigt, da hell der Abendstern auszieht
Auf dem leuchtenden Ross, und anders, da früh vor dem Lichte
Pallas' Tochter bereitet den Raum zur Botschaft des Tages.
. . . . Siehst du nicht gleichermassen das Jahr in vierfachem Wechsel
Stets sich folgen und so des Lebens Abbild dir geben?

(Cuncta fluunt, omnisque vagans formatur imago
Ipsa quoque assiduo labuntur tempora motu,
Non secus ac flumen. neque enim consistere flumen
Nec levis hora potest: sed ut unda impellitur unda
Urgueturque eadem veniens urguetque priorem
Tempora sic fugiunt pariter, pariterque sequuntur . . .
Fitque quod haud fuerat, momentaque cuncta novantur.
Cernis et emensas in lucem tendere noctes,
Et jubar hoc nitidum nigrae succedere nocti.
Nec color est idem coelo, cum lassa quiete
Cuncta jacent media cumque albo Lucifer exit
Clarus equo; rursusque alius cum praevia lucis
Tradendum Phoebo Pallantias inficit orbem . . .
Quid? non in species succedere quatuor annum
Aspicis, aetatis peragentem imitamina nostrae?)

Die „klagende Aurora" erklärt sich also sehr einfach aus dem dem Künstler nächstliegenden Dichter der Tageszeiten. Wenn dies einer Bestätigung bedürfte, so böte sie hierfür die grade in letzter Zeit viel erörterte Betonung der Jungfräulichkeit am Körper der Aurora. Streng genommen ist es die Nichtbefruchtung, die Kinderlosigkeit, welche ja eben den geheimen Grund ihrer innerlichen Klage abgibt. Wie nahe es bei diesem Hinblick lag, das so klagende morgenfrische Weib mit dem müden Abend, dem gealterten Stern des vergangenen

Tages zu gatten, erhellt von selbst! Und diese Vereinigung erfolgt im Zeichen der (beiden gemeinsamen) Dämmerung, der für die geschäftigen Tagesmenschen unfruchtbaren Zeit: nicht zur lichtbedürftigen Tätigkeit, nicht zur Dunkelheit suchenden Ruhe des Schlafes taugend: allein passend für die Blüte der Unfruchtbaren darüber, den Geistesmenschen, il Pensiero!

Das ungleiche Paar selbst wurde Michelangelo durch Dante nahe gebracht, jedoch noch ohne den Ovidischen Zug der „Klage" von seiten der „Gattin". Dante behandelt im Gegenteil das Verhältnis sehr gemütlich. Der neunte Gesang des Purgatorio hebt damit an:

La concubina di Titon antico
Già s'imbiancava al balzo d'oriente
Fuor de le braccie del suo dolce amico.

Die Maid, die hält des Titon Bette warm,
Verbreitet Helle schon am Himmelsrand,
Entglitten ihres süssen Freundes Arm.

Die alten Ausleger zu Michelangelos Zeit haben, so viel ich sehe, daran keinen Anstoss genommen. Die neueren suchen das „illegitime Verhältnis" von der Aurora fernzuhalten, und ihr hier eine nicht „mythologisch" gesellschaftsfähige Vize-Aurora „der ersten Morgenhelle" unterzuschieben. Sie konnten in Deutschland Gildemeister zu der überflüssigen Konjektur „Titan" veranlassen, als ob das „titanische Verhältnis" entschuldbarer wäre. Michelangelo hat das Paar im Danteschen Sinne konzipiert. Sein Landino brachte ihm sogar den Vers des Properz bei:

Cum sene non puduit talem dormire puellam.

Nicht verhindert die Scham solch Mädchen beim Greise zu schlafen.

Petrarca (im trionfo d' Amore 5 f.) geniert sich gleichfalls nicht, von der „fanciulla di Titone", dem „Mädel des Titon" zu reden und zwar offenbar unter dem Eindruck der Danteschen Stelle. Er betont auch die kalte Sternenzone, in die Aurora tritt (correa gelata al suo antico soggiorno), wie Michelangelo. Denn dieser verleiht der Aurora den Kopfschmuck aus Dante:

Di gemme la sua fronte era lucente
Poste in figura del freddo animale
Che con la coda percuote la gente.

Von Edelsteinen war ihr Stirnenband,
Gekrümmt nach Weise jenes kalten Tieres,
Das durch des Schwanzes Dolchstoss ist bekannt.

Dies „kalte Tier" (nach seiner winterlichen Herrschaft im Tierkreis) ist der Skorpion. Seinen gekrümmten Schwanz hat der Künstler doppelt genommen und beide zu seinem Zwecke entgegengestellt, nach der Anregung seines Kommentars: che la configuratione di questo animale occupi lo spatio di due segni e con le sue branchie venghi a fare il segno della Libra (die Konfiguration dieses Tieres nimmt zwei Tierzeichen ein und mit seinen Scheren bildet es das Sternbild der Wage). Ovid in der dem Künstler für seine Phaetonzeichnungen bekannten Stelle, Metam. II 195 ff., drückt es genau in seinem Sinne aus:

Est locus, in geminos ubi brachia concavat arcus
Scorpius et cauda flexisque utriusque lacertis
Porrigit in spatium signorum membra duorum.

Dort ist's wo der Skorpion die Arme doppelt herkrümmet
Und mit der Krümmung des Schwanzes und seiner gebogenen Muskeln
Vorstreckt dieses sein Glied in den Raum von zweierlei Zeichen.

Es ist dies die gleiche Stelle im Dante, der der Künstler die Anregung zu seinem Ganymed verdankt. Er handelt ausführlich über sie (die drei Stadien der Aurora und ihre Berührung des Skorpion) im Dialogo secondo des Giannotti (p. 43 f.).

Da in letzter Zeit ein besonderes Interesse für die physiologisch-anatomische Auffassung dieser Gestalten hervorgetreten ist, so möchte ich zum Schluss noch einige Proben geben, wie man damals in den Kreisen des Künstlers die Einwirkung der verschiedenen Tageszeiten auf die animalischen Funktionen aufgefasst hat. Sie sind dem Buche des Marsilio Ficino vom Leben (an Lorenzo von Medici) entnommen (1480, de vita libri III, gedruckt 1489, 4°), das grade in unserer Zeit wieder als Ansatz zu einer höheren Schulhygiene Beachtung gefunden hat. Das Werk wurde wegen seines Abschnittes über das Verhalten in Epidemien in den damaligen Pestzeiten, die auch die Schöpfung unserer Figuren beunruhigten, jedenfalls viel gelesen. Als im Volgare abgefasst erwähnt den Epidemienschutz, „Epidemiarum antidotus", Corsius a. a. O. 73. Man kann es sich leicht in den Händen des Künstlers, jedenfalls aber auf ihn einwirkend denken. (Vgl. d. Verf. in der Beil. z. Allg. Z. 1907, Nr. 112.)

Sein erstes Buch ist ganz medizinisch. Es bringt eine Hygiene des Geistes für geistig Arbeitende und kann dem verzweifelnden Florentiner Patrioten, der eben damals bei der Arbeit an den Mediceerdenkmälern die Absicht gehabt zu haben scheint, sich in seiner Kunst zu Tode zu arbeiten, von seinen Freunden oft genug nahe gelegt, wenn nicht vorgelesen worden sein. Musste doch ein eigenes päpstliches Breve den Künstler bei

Strafe der Exkommunikation damals an die Pflichten gegen seine Gesundheit ermahnen! Speziell die Krankheit Michelangelos, die Melancholie, die Mutter, aber zugleich die Gefahr schöpferischer Geister, steht im Vordergrunde. Kap. VII betont die Notwendigkeit geregelter Nachtruhe grade für solche Geister, die sich ihr im Fieber der Arbeit gern entziehen und entwickelt die Nachteile der Geistesarbeit zur Nachtzeit nicht bloss mit medizinischen, sondern auch mit astrologischen Gründen. Hier sind es nun wieder die Planeten Merkur und Venus, die in Verbindung mit der Sonne, also am Abend und Morgen, als die der Kontemplation günstigsten dargestellt werden (contemplationi . . . maxime favent Sol-Venus atque Mercurius). Es wird das grade aus der Natur der Phantasie hergeleitet (a phantasiae naturae deducitur). Der Tag sei ihr ungünstig, da sie in ihm durch wechselnde Bilder und Sorgen (contrariis imaginibus curisque) zu stark zerstreut werde, die Nacht aber aus Gründen der Humoralpathologie, weil in ihr die Säfte sich verdicken und die Lebensgeister (Nerven) erschlaffen. Es empfehlen sich also die Übergangszeiten, durch ihre Ruhe und Verjüngung der Säfte aber ganz besonders die Frühe. Aurora, die Freundin der Musen (Aurora Musis amica), ist es aus diesem Grunde. Aristoteles und David wollen vor Sonnenaufgang im Dämmerlicht (ante lucem, diluculo) aufstehen: jener um zu philosophieren, dieser um im Liede Gott zu loben.

Eine zur Kontemplation erwachende Aurora und ein in ihr ausruhender Abend sind diätetische Musterbilder damals wie heute. Sie finden ihre Entsprechungen, gleichsam ihre Signaturen für die Menschenwelt, in der

äusseren Natur. So heisst es vom „Einfluss der Elemente“ auf die Morgen- und Abendstimmung: Oriente sole movetur aer, tenuaturque et claret, occidente vero contra. (Bei Sonnenaufgang kommt die Luft in Bewegung, wird dünn und klar, bei Sonnenuntergang erfolgt das Gegenteil.) Auch dieser elementaren Fassung der beiden Tageszeiten entspricht die bewegte Schlankheit der Aurora, die lastende Fülle des Abends. Was speziell das auffallende Zurücktreten der Bauchpartie am Körper der Aurora betrifft, so könnten diese medizinischen Ausführungen über die „Leere des Magens“ am Morgen und seine „Anfüllung“ am Abend (p. 29 sq.) einmal auch die nächstliegende Begründung zu Bewusstsein bringen. Zumal wenn man auf das auffallende Betonen des Gegenteils bei dieser Partie am Körper des „Abends“ blickt.

Auch „Nacht“ und „Tag“ sind von Marsilio Ficino nicht vergessen. Der Lakonismus ihrer medizinischen Charakteristik „dies vigiliae, nox somno tributa est“ entspricht nicht bloss einfach der lapidaren Ausgestaltung durch Michelangelo. Sondern er bietet zugleich eine kurze Motivierung des nächtlichen Schlafes und des Wachens am Tage „ex ordine rerum“ (aus den Naturgesetzen). Die Sonne habe nämlich beim Zutritt zu unserer Hemisphäre vermöge ihrer Strahlen direkten Einfluss auf die Öffnung der Körperzugänge (meatus corporis aperit). Er denkt sich das wohl ähnlich wie die Öffnung der Blütenkelche nach dem Höhenstande der Sonne. Dadurch werden die Säfte vom Innern nach der Peripherie getrieben, die Lebensgeister erweitert und so zur Aktivität des Wachens angespannt (ad vigiliam actionesque excitat). Der im Marmor

steckengebliebene und dadurch schon besonders „insurgent“ wirkende „Tag“ ist dadurch bereits natürlich erklärt. Seinen drohenden Blick gab ihm allerdings die Revolution gegen die Medici.

Bei der Beschreibung des Gegenteils für die „Nacht“, fällt ein besonders entsprechender Ausdruck: Beim Weggang der Sonne werde alles am Körper zusammengedrängt (omnia coarctantur) und das begünstige den Schlaf (invitat ad somnum). Ob der Künstler nun derartiges beobachtet oder theoretisch erwogen hat, in jedem Falle ist es ein Beitrag für das Verständnis der allzeit am meisten auffallenden und erörterten Charakterisierung der „Nacht“ — nämlich ihrer sonderbar zusammengedrängten Körperhaltung im Schlaf. Denn rein ornamental, ganz ohne Beziehung auf dle Natur wird diese Lage nicht konzipiert sein. Ihre Mütterlichkeit hat Ernst Brücke (Deutsche Rundschau 62, S. 260 ff.) an ihren Brustwarzen und Bauchfalten demonstriert. Diese Querfalten, verursacht die zusammengedrängte Lage ebenso, nur plastisch unmittelbarer, als die durch die Schlaffheit der Bauchmuskulatur angedeuteten überstandenen Geburten. Denn ohne sie würden sie nicht zum Ausdruck kommen. Wir haben (ob. S. 78) schon gesehen, dass die „Nacht“ zu des Künstlers Konzeption einer berühmten Mutter in naher Beziehung steht: zu Leda, der Mutter der Dioskuren, mit ihrem Schwanennest (Par. 27, 98) d. h. „den Eiern, aus denen Castor und Pollux hervorgegangen sind“ (Condivi cap. 40).

Michelangelo hat den Gegensatz zwischen der vita activa und der vita contemplativa nicht passender gleichsam instrumentieren können, als durch die An-

ordnung ihrer Untergrundfiguren. Dies „antistrophische Verhältnis" hat schon V. Kaiser (Zeitschr. f. Völkerpsych. XVI 209 ff.) richtig erkannt; doch lediglich auf Grund einer ganz vom Thema abführenden Interpretation des Plato und ohne Kenntnis des hier in Frage kommenden christianisierten Platonismus. Die Unfruchtbarkeit und Passivität im weltlichen Sinne tragen den Philosophen, die animalische Brutbereitschaft und Hyperaktivität den weltlich Geschäftigen. Der klare, barhäuptige „Tätige" wird getragen von dem straffen Rhythmus im gegensätzlichen Wechsel zwischen tiefer Nachtruhe und angespanntem Tageswirken. In das Dämmer ihres unbestimmten Ausgleichs am Morgen und Abend verliert sich der tief über die Augen vom Helme beschattete „Nachdenkliche". Diesen „Dämmerschein" des Pensieroso findet eine Beobachtung von Gregorovius auch im Moses (vgl. ob. S. 125). Schon in der Licht- und Schattenwirkung der beiden Köpfe zeigt sich der Bezug zu ihren Tageszeiten demonstrativ gewahrt. Nur die Dämmerung braucht ferner die passive Wehr des Helmes. Der klare Tag wie die Ruhe der Nacht lässt das Haupt unbedeckt. Die Wehr des „Tätigen" ist die aktive Waffe in den Händen, hier der Marschallsstab des Capitano. Der „Nachdenkliche" ist dafür durch das geistige Attribut des Feldherrn ausgezeichnet, auf das er seinen Arm stützt. Es ist das Briefkästchen mit dem Löwenhaupt, der Bewahrer der Geheimnisse, über die er sinnt. Dagegen entledigt er sich eines körperlichen Attributs der aktiven Wehr. Die aufgestützte Hand ist vom Fechthandschuh entblösst. Sie fasst das Kinn in einer eigentümlich politischen Pose des

Nachdenkens zwischen Daumen und Zeigefinger, wobei dieser, gekrümmt erhoben, den schweigenden Mund bedeckt. Die Gebärde kehrt wieder in dem (deshalb „uomo pensieroso" genannten) Alten der Azor-Zadoch-Lünette in der Sixtina (vgl. Justi 163). Sie bedeutet dort aber, wie wir sehen werden, etwas anderes, weil die im Mantel zusammengesteckten Hände hinzukommen.

Ein Jahrhundert später zog ein junger nordischer Dichter nach Italien, vornehmlich um der Stadt der Mediceer seinen Besuch abzustatten. Unter seinen Manuskripten befand sich jedenfalls schon damals (vgl. Wülker, Englische Literaturgeschichte S. 327 der Ausg. v. 1900) ein Gedicht, in dem die gegensätzliche Wirkung ländlicher Natur auf ein weltabgewandtes und ein weltfrohes Gemüt einander gegenübergestellt wurden. Weltfroh freilich, nach einer Bemerkung Goethes, wie diese Seelenstimmung in einem Milton Platz greifen konnte. Diese Gedichte tragen nicht die Aufschrift: der Sanguinische und der Melancholische, sondern l'Allegro und il Penseroso, der „Lebenstätige" und der „Nachdenkliche". Schon das auffallende Italienisch dieser Überschriften über englischen Gedichten weist auf die Stelle, an der sie sich Milton eingeprägt haben werden.

3. Der Sinn der Masken

Michelangelos Vorliebe für architektonische Fratzen (visacci) zeigt sich nicht bloss in der Mediceergruft. Sie wirkt bei ihm besonders als Ausfluss des architektonischen Lebens und steht im Dienst seiner plastischen, animalistischen Bauästhetik. Er hat der damals

aufkommenden Groteskenmode damit auf seine Weise seinen Tribut gezollt. Die Fratze ist für diese Künstler — neben Michelangelo steht hier Lionardo — gradezu ein Mittel der künstlerischen Ausbildung gewesen. Alberti (della pittura II, l. c. p. 119) empfiehlt die Karikatur ausdrücklich zur Übung im Auffassen der richtigen Formen durch Bemerken ihrer starken Abweichungen (differenzie): „Beobachte, wer eine stark heraufgezogene und höckrige Nase hat. Andre haben die Nasenlöcher affenartig nach oben offenstehend; die wieder Hängelippen, einige die „Zier" ganz eingekniffener Lippen, und so studiere der Künstler alles an jedem Gliede, was mehr oder minder die Physiognomie abweichend macht." (Vedrai a chi sarà il naso rilevato et gobbo. Altri aranno le narici scimmie et arovesciate aperte, altri porgera à labri pendenti, alcuni altri avranno hornamento di labrolini magruzzi et cosi examini il pictore qualunque cosa ad ciascuno membro essendo più o meno il facci differente. Janitschek hat die Ironie des „hornamento di labrolini magruzzi" nicht verstanden und dementsprechend völlig sinnwidrig „fein gezeichnete Lippen" übersetzt!)

Auch Michelangelo hat seltsame Köpfe dieser Art festgehalten. Aber sie müssen bei ihm eine persönliche Note haben, wie der selbstbewusste Kerl mit der höchst merkwürdigen Nase, den vorspringenden Lippen und dem säulenartigen Hals in Oxford (bei Berenson, Plate CXXX). Lionardo genügt ein extremer Typ aus dem grossen „Narrenkäfig der Welt". Bei Michelangelo dient auch die Fratze kaum je der künstlerischen Laune und Selbstbelehrung. Er scheint mit ihrer Physiognomik bestimmte poetische Zwecke zu verfolgen, des Grausens

DER AHNHERR GEWAHRT DEN ENKEL

DIE AHNFRAU BEI IHREM SELBSTGESPONNENEN ALS MÄRCHENERZÄHLERIN

vor Unnahbarem, Geheimem, Überweltlichem oder Infernalischem. Das versteinernde Antlitz der Medusa (vgl. z. B. seine Gedichte p. 157) liegt ihm dabei im Sinn.

Man beachte darum, grade für die Ideenwelt der Mediceergruft, die eigentümliche Anwendung, die Dante von der Erscheinung der Medusa macht; grade da er im Begriff ist, die Höllenstadt Dis zu passieren, die den unteren Teil des Inferno vom letzten Lichtstrahl der Oberwelt abschliesst (Inf. 9, 52 ff.). Da schreien die wachthabenden Furien nach der Gorgo, sie möge den Eindringling zu Stein machen. Nur Virgils Fürsorge, die ihn rasch umwendet und die Hände vors Gesicht hält, rettet ihn vor der „Nimmerwiederkehr nach oben" (del tornar mai suso). Hier nun grade lässt der Dichter die für sein ganzes Werk bedeutsamen Worte fallen, die so vielfache und entgegengesetzte Auslegung erfahren haben (v. 62—65):

O voi, che avete gl' intelletti sani,
Mirate la dottrina, che s' asconde
Sotto il velame degli versi strani!

Ihr, die ihr recht zu denken seid gewillt,
Bemerkt die Lehre, die sich nur versteckt
In dieser Verse seltsamem Gebild!

Ich bin subjektiv gewiss, dass zwischen dieser Stelle und dem einzigartigen Gorgonenfries, dessen Köpfe, gleich aneinander gereiht wie Versfolgen, in der Mediceergruft das Untere von dem Oberen scheiden, Beziehung obwaltet. Sie objektiv zu fassen, müsste man einen Kommentar zu Dante geben. Sie setzen sich fort in den Masken zu beiden Seiten der Vasen an den Blendnischen. Und diese Masken halten wirklich ein solches Schleiertuch (velame) im Munde!

Sicherlich hat unser Künstler das schreckhafte Antlitz, das die antike Mythologie grade an den Schild der Göttin des Gedankens heftete, gedeutet. Er hätte sonst nicht den Helm seines „Nachdenklichen" mit einer solchen Rätselfratze — halb Fisch, halb Vieh — ausgestattet. Den antiken Tierhelm kannte er von antiken Münzen und Gemmen (vgl. den Verf. i. d. Allg. Z. Beil. 112 1907). Er hat sich gelegentlich selbst in ihm karikiert (Abbildg. bei Frey, Dichtg. 385). E. Petersen (Zs. f. b. K. 1898, S. 284) hat auf unmittelbare Anregungen dafür hingewiesen. Es sind Etruskische Wandgemälde aus einem Grabe bei Corneto („grotte dell' orco"). In den Monumenti dell' Istituto IX Tav. XV und bei Bulle, Der schöne Mensch im Altertum Nr. 136 kann man den Hadeskopf vergleichen, der Michelangelo bei seiner Zeichnng vorgeschwebt hat. Doch trägt er einen deutlich ausgeprägten Hundskopf als Haube an Stelle des Eberhelmes, den Michelangelo seinem substituierten Profile aufgesetzt hat. Ein Versehen kann bei der Verschiedenheit der Formen und dem Nachdruck, der auf die Eberschnauze und ihre Hauer gelegt ist, unmöglich vorliegen. Der Künstler muss eine bestimmte Absicht mit diesem Eberhelm verbunden haben. Archäologisch belegbar ist der Eberhelm auf Herakleskopfen an Stelle des sonst üblichen Löwenhelmes der römischen Aes-grave-Münzen. Doch weist der Charakter des betreffenden Skizzenblattes — die Rückseite einer Ausarbeitung des Sonetts Quand' el ministro de' sospir me tanti (p. 237) — auf Phantasien, die ganz jenen Grabkammern gemäss sind. Die ältere Frau gegenüber mit dem klagenden Ausdruck und den toten pupillenlosen Augen, deren Brüste mit den langen

DER STOLZE URGROSSVATER ALS „SARDANAPAL“

DIE BESCHEIDENE AHNE AM ROCKEN

Saugwarzen, auch wie im Tode entblösst, abgestorben aus dem geöffneten, kettengeschmückten Mieder herausfallen, möchte Frey auf den Gegenstand jener dichterischen Totenklage deuten. Eine Hand mit gekrümmten Fingern macht darunter das vulgäre Wehrzeichen des Italieners gegen den mal ochio und alle üblen dämonischen Einflüsse. Sind die rätselhaften Buchstaben darüber „el chom." nicht passend als „il commiato", der Abschied der Freundin, zu ergänzen? Der Dichterkünstler träumt sich in die Totenkammern der Urväter und stellt sich ihr als Hades in der Maske jenes Tieres gegenüber, das als tödlicher Zerstörer hohen Liebesbundes vom Adonis her ein Typus für allegorische Deutung war.

Geradewegs auf römisches allverbreitetes Muster gehen die „Masken" nach Steinmanns dankenswerter Orientierung hinten und vorn am Panzer des Giuliano zurück. Denn es ist ein römischer Doppelpanzer (aus imprägnierter, vielfach geschichteter Leinwand, lorica lintea, θώραξ λίνεος, daher den Formen des Körpers eng angeschmiegt), wie ihn die Griechen und Römer nach orientalischem und karthagisch-spanischem Muster trugen. Die „Masken" darauf sind nichts als das bei Feldherren (Kaiserstatuen!) herkömmliche Gorgoneion, von Michelangelo einfach in eine Teufelsfratze umgewandelt, die er selbst noch ähnlich (z. B. an der Decke der Laurentiana) verwendet hat. Sie bedeutet da nicht mehr, als an den zahlreichen Stellen, an denen sie sonst noch in Florenz begegnet.

Aber nun „die Maske, welche das Ruhelager der Nacht schmückt"! „Sollte sie wirklich nur die Träume symbolisieren?" fragt Steinmann (Geheimnis S. 81) nach

Herm. Grimm. Eine Maske die Träume? Es läge doch näher, dass sie metaphorisch die Dunkelheit der Nacht, ihre schreckhafte Verhüllung der Gestalten andeute. Auch mit dem Tode und seinem Zwillingsbruder, dem Schlafe, kann sie zu tun haben. Auf diesem Wege haben ja schon H. Grimm, V. Kaiser und Oeri den geheimen Sinn des Ganzen gesucht. (Vgl. den Verf. in der Beil. z. Allg. Z. 1907, Nr. 112.) Warum fiel Steinmann nicht eher noch die Totenmaske ein, als die Karnevalsmaske? Allein liegt es hier nicht näher, daran zu denken, dass man im Altertum auch wohl darauf verfiel, den Toten eine tragische Maske vorzubinden? Dass es in neuerer Zeit, auch damals wohl, Mode war, im Schlafe zum Schutze des Teints Masken zu tragen?

Wie dem auch sei, die Anregung zu der Maske selbst, wie zu denen an den Kapitellen oben, ist Michelangelo aus der Antike gekommen. Und zwar ist es nicht schwer, den äusseren Anlass zu finden, der sie dem Künstler in seinem römischen Leben vor der Ausarbeitung der Medici-Monumente nahe brachte. In diese Zeit fällt der vom Papst Julius II. mit der gewöhnlichen hastenden Aufregung betriebene Umbau des alten Belvedere (Nikolaus' V.). Die Mauer jenes Gartenhofes des Vatikans schmückten schon damals allerwahrscheinlichst dreizehn, wie es heisst, aus dem Pantheon stammende antike Masken. (Aldroandi p. 121. Vgl. Michaelis im Jahrb. d. K. arch. Inst. V 11 f.) Drei von ihnen, davon zwei mit geöffnetem Munde, Haarband und Seitenlocken, wie die Mediceische, sind abgebildet in Lafreris speculum Romanae magnificentiae (Bl. 120 des Münchener Exemplars). Allein nur die erste hat eine schwache Andeutung des Tuches in der Lockenperücke.

Auch für die herausgestreckte Zunge und die blecken-den Zähne im geöffneten Munde der Masken finden sich Muster auf antiken Gemmen (Silen bei Furtwängler XXVI 56. Berliner Antiquarium Nr. 1810). Die Zähne belegt für die wirkliche Maske (des alten Weibes) Pollux, Onom. IV 151. ed. Bethe p. 264, 2: *ἐν ἑκατέρᾳ τῇ σιαγόνι ἀνὰ δύο ἔχει γομφίους.* Zwei solche Hauer zeigen im weit-aufgerissenen Munde auch die Gorgonen des infernalischen Frieses. Denn die innere Anregung hat auch hierzu Dante gegeben in dem viel (auch zur Beweisführung in Giannottos erstem Dialog p. 19) von Michelangelo benutzten 21. Gesange des Inferno V. 137 f. Dort dient es zum militärischen Zeichen für die nächtigen Teufelsfratzen:

> Ma prima avea ciascun la lingua stretta
> Coi denti verso lor duca per cenno . . .
>
> Doch jeder bleckt zunächst die Zung' heraus
> Zwischen den Zähnen ihrem Herrn zum Zeichen . . .

Eine Illustration kann die Fratze mit der weit herausgestreckten Zunge zwischen den bleckenden Zähnen abgeben, die Steinmann II 520 seines Sixtina-Werkes mitteilt (nach einer Kreidezeichnung in Windsor). Sie ist mit einer Art Diadem bekrönt. Dem fürchterlichen, aber noch menschlichen Charakter nach (ohne tierische Attribute) kann sie den kommandierenden Herrn jener Teufelstruppe vorstellen, der das berüchtigte unanständige Trompetensignal gibt. Auch auf der Fratzenzeichnung des British Museum, die jetzt Frey (Tafel 31 des Corpus) zur Mediceerkapelle in Beziehung bringen will, streckt eine bartlose die Zunge heraus. Es ist eine reine Teufelsfratze und ohne das grandiose starre Grausen, welches der Maske der Nacht von der Antike her in

Mischung mit diesem Fratzenelement aus Dante gekommen ist. In dieser Hinsicht bereitet die erste jener Fratzen (mit den Eselsohren des Midas!) etwas auf sie vor. Eine tragische Maske des Herakles auf Gemmen (Furtwängler XXVI 44 u. L 27, Berlin Nr. 1808, vgl. Dietrich Pulcinella S. 8) erinnert sogar im Typus an die Maske der Nacht. Auch teilt sie mit ihr die Bedeckung des Kopfes (durch das en face nur wie ein Tuch wirkende Fell).

Die Larve der „Nacht" trägt aber über ihrem hohen Haaraufsatz (Toupet ὄγκος) eine weite Haube oder ein gewundenes Tuch, nach der zugespitzten Form gradezu eine Nachthaube. Auch dies Tuch, wie es alten Frauen (Winckelmann nennt Hekuba) in den alten Bildwerken eignet, findet sich bei antiken Larven. Sein Sinn ist nicht ganz klar. Denn es findet sich sowohl bei hohen und niederen, bei tragischen und komischen Larven, wie deren Ficoroni eine Menge aus Kunstdenkmälern gesammelt hat und wie die Abbildungen des Vatikanischen illustrierten Kodex des Terenz (z. B. in der Ausg. der Dacier) und andere Terenzhandschriften (s. jetzt Jacobus von Wageningen, Album Terentianum Groningae 1907) sie theatermässig vorführen. Nur herrscht bei niederen Masken, alten Weibern, wie der Amme der Komödie, die Form der flachen Kappe (πῖλος ἄκωνος), bei höheren Masken das aufgewundene Tuch wie hier. Ich vermute einen technischen Bühnenzweck dabei, nach antiken Nachrichten (Schol. zu Demosthenes üb. d. Gesandtschaftsverrat), dass sich die Schauspieler vor Druck und Einschneiden der Larven durch die Helmkappen (περίκρανον) schützten. Ferner bestand jenes Toupet (ὄγκος), das lediglich der Vergrösserung der Gestalt diente,

gewiss nicht immer aus Haaren, sondern, wie schon Salmasius annahm, aus einer blossen Masse. (Varro ap. Nonium: Tragici prodeunt capite gibbero . .) Es musste also drapiert werden und dazu diente das haubenartige geschlungene Tuch. Nach P. Girand (de l' expression des masques dans Eschyle. 1905, p. 80 ff.) war es zugleich ein Schutz gegen die Sonne.

Bei Gelegenheit der Hauben kommt auch Winckelmann (Gesch. d. Kunst 6. Buch, 2. Kap, § 3) auf jene Art Larven zu sprechen, die sie ebenfalls zeigen: „Es ist auch mit einem solchen Tuche bedecket eine junge und schöne tragische Larve in dem Palaste Albani, imgleichen eine andere solche Larve in dem Palaste Lancelotti." Die erstgenannte findet sich in Zoegas bassirilievi antichi tav. 4 und ist auch mitgeteilt in den Abbildungen zu W.'s Werken (Nr. 59). Danach hatte sie das Tuch in der gleichen Richtung geschlungen, nach links haubenmässig zulaufend und dann herüberfallend, wie bei Michelangelo, der so daran das Lagertuch seiner „Nacht" anschliesst. Es liegt nahe, dass er sich eine solche römische Larve, wenn nicht grade diese, zum Muster genommen hat. Der Zusammenhang seiner sogenannten „Skizze" dazu (Terrakotta) im South Kensington Museum (abgebildet bei Steinmann Geheimnis, S. 81) mit dieser Maskenfrage, erfährt dadurch eine neue Stütze; insofern auch diese Londoner Maske, wie die Albanische, den Mund geschlossen und keinen Bart hat.

Dieser Bart aber führt uns endlich auf eine damals naheliegende Bedeutung der Larve, die den Bildhauer wohl zunächst bei der Motivierung seiner künstlerischen Absicht an sie denken liess. Denn er strebte

hier die Ausfüllung der dreieckigen Fläche an, die vor dem versteckten linken Arm am Pfuhle der „Nacht" in der Seitenansicht übrig bleibt. Die pyramidal zugespitzte Form einer solchen antiken Bartmaske mit ihrer Drapierung um den ὄγκος eignete sich vorzüglich hierzu. Auf die Idee selbst brachte ihn leicht die Polizeiordnung seiner Vaterstadt. Man weiss, welche Rolle das Maskieren auch ausserhalb des Karnevals und zu nichts weniger als karnevalistischen Zwecken (vgl. den bald anzuführenden Chr. H. v. Berger cap. XIII) in den romanischen Ländern und zumal in Italien spielte. Der damit getriebene verbrecherische Unfug veranlasste die Polizeiordnungen zu strikten Verboten des Maskentragens bei Nacht. Eine solche hat uns der auch philologisch gelehrte juristische Bearbeiter der Maskenordnung und des Maskenrechts im „kuriösen Deutschland" Christoph Heinr. v. Berger grade aus Florenz überliefert; eine andere, die das Tragen falscher Bärte zur Nachtzeit verpönt, aus Ferrara und Mantua. Christ. Henr. de Berger, Commentatio de Personis vulgo Larvis seu Mascheris. Francof. et Lips. 1723 (August II. von Sachsen gewidmet) p. 224: Romana Constitutio ad hanc quoque rem se extendit et prohibet ut nemo personas induat ante vel post unam noctis horam . . . mali exempli causa et rixae arcendae . . Atque Ferrarae et Mantuae Duces furcarum poenam nocti tempore ferenti barbam subdititiam imminere voluisse, testatur Pacichell de Larvis c. 6. Immo in Aula M. Ducis Hetruriae post pulsum occasus solis mascheram ad faciem aptari non licere, id. c. 8.) Man sieht leicht, dass der Bart unserer nächtlichen Larve einen solchen falschen Bart (aus Werg) markieren soll. Sehr geschickt

sind seine weiten Strähne zugleich zum künstlerischen Arrangement benutzt! Dies männliche Abzeichen sichert überdies die Larve vor unpassender unmittelbarer Beziehung zur Schläferin. Frauen war das öffentliche Tragen von Larven verboten. (Vgl. desselben v. Bergers Wittenberger juristische Dissertation „vom Karnevalsrecht", 1720.)

4. Mystische Bewegungslehre des Platonismus

Ein Handgriff Michelangelos, der oft die Missbilligung der Kenner erfahren hat, erhält eine eigentümliche Beleuchtung in einem Platonistischen Gedanken gleich im Anfang des ersten Teiles der Camaldulenser Gespräche. Es betrifft die durchgehende Neigung des Künstlers, seinen Figuren eine eigentümliche Wendung durch Drehung des Körpers zuzuteilen. Dieser „Wendungskontrast" ist nun eine stehende Eigentümlichkeit der Schule Bertoldos, aus der Michelangelo hervorging. Sie dient bei ihm nicht mehr der Befreiung der Plastik. Denn in dieser Hinsicht gebührt schon dem viel früheren Jacopo della Quercia der Ruhm der „eigentlichsten Entdeckung dieses formalen Hauptmotivs" (Cornelius p. 179). Sie scheint vielmehr zu jenen mehr geistigen Anregungen, „gelehrten und literarischen Absichten und Wünschen" zu gehören (vgl. Karl Frey, M. A. Buonarroti I. S. 71), die Bertoldo als Mediceischer Hauskünstler von „Lorenzo und seinen Hauspoeten empfing". Ich für mein Teil habe diese spez. plastische „Verdrehtheit", namentlich in ihrem Endstadium als stereotype Barockmanier, niemals ohne den Eindruck eines ursprünglich symbolischen Zeremoniells ansehen können. Das affektiert

Hingebende oder Asketische, das süsslich Schmachtende, kokett Himmelnde der heiligen und unheiligen Barockstatuen beruht in ihrer Sonderart wesentlich auf diesem Haltungstruc. Es wäre nicht das einzige Mal in der Geistesgeschichte, dass sich eine geistig leer erscheinende konventionelle Form auf einen vergessenen Bedeutungsgrund zurückführen liesse. Wer denkt beim Hutabnehmen jetzt noch an den Waffenbrauch, der den „Helm" bei freundlichem Zusammentreffen abzulegen zwang? Wer beim Verbeugen und Knixen an den ursprünglichen grossen ko-tau? Ist das nicht mehr oder minder das Schicksal aller Symbole, der kultischen voran? Hier zeigt sich uns der typische Vorgang zur Abwechselung einmal „versteinert". Es gibt nicht bloss im buddhistischen Osten „Mudras".

Gewöhnlich meint man, dass den Künstler hierbei nur die Schwierigkeit gereizt habe. Während man früher „die tiefsinnige Kunst" in diesen Bewegungen an sich (beim Jonas, bei der Libyca der Sistinadecke) nicht genug bewundern konnte, steht man heute gewöhnlich ratlos ihrem „Sinn" gegenüber. Man schilt es „gesucht", dass ihrer Überwindung zuliebe in dem Bilde der heiligen Familie in den Uffizien die Mutter auf den Einfall gerät, das Kind von hinten herüber dem Joseph abzunehmen: „Man glaubt eine Episode aus der Vorstellung einer Gymnastikerfamilie zu sehen. Insofern passten dazu die Figuren aus der Palästra im Hintergrund." (Justi.) „Blosse Schaustellung interessanter Bewegung" nennt es Wölfflin (Klass. Kunst 2, S. 46), der aber den „konzentrierten plastischen Reichtum" im Sinn des Bildes hervorhebt. „Mit einer Gesinnung dieser Art sollte man überhaupt keine heiligen Familien

malen." (Burkhardt.) Rahel am Juliusgrab sei „im Motiv ganz sinnlos; sie hat soeben auf dem Schemel nach rechts gebetet und wendet sich plötzlich, noch immer betend, nach links". (Ders. vom Beschauer aus! Im Monument sind es die entgegengesetzten Seiten, was vielleicht für den Sinn nicht zufällig ist.) Im besten Falle, wie beim Adonis, vermutet man, der Bildner habe seine Statue dadurch plastisch interessant machen wollen, dass der Körper, auf der rechten Seite liegend, sich dann nach links wende. Der Anatom Henke bemerkt bei der Aurora (D. Rundschau 1890, III, 415) den Nachdruck, den ihr Schöpfer auf diese Art Wendungen legt: „So entsteht, da der Oberkörper noch ruhig liegen bleibt, die reizvolle Drehung in der Mitte um die Achse der Wirbelsäule, auf die es der Künstler bei der ganzen Figur vielleicht am meisten abgesehen hat." Für Wölfflin, Klass. Kunst S. 173, hat sie „nicht ihresgleichen" an „Anregungskraft".

Aus jener Stelle, in der L. B. Alberti (vgl. Janitschek, S. 128) Platos Lehre von den Bewegungen (aus dem Timäos) vorträgt, erhellt nun aber, dass den bildnerischen Kunststücken eine tiefere geistige Bedeutung zugrunde liegen dürfte. Zumal da der christliche, spez. abendländische (ja vorgeblich Pariser) Heilige des Neuplatonismus Dionysius Areopagita dafür ins Feld geführt wird. Auch Pico von Mirandola trägt im Prooemium zum VII. Buche des Heptaplus diese mystische Bewegungslehre vor. Sie ist gewiss noch öfter nachzuweisen. Denn schon Petrarca setzt sie in Beziehung zu der Gestenlehre des Quintilian mit ausdrücklicher Berufung auf seinen

Timäusübersetzer Chalcidius. In seinem Timäus F. 35, merkt er an (Nolhac a. a. O. l. c. p. 333): De his septem motibus attigit Quintilianus in Inst. oratoria c. de pronunciatione ultra medium; und in seinem Quintilian F. 105' (zu XI 3, 105, Nolhac, p. 287): De his septem motibus agit Chalcidius in Timaeum circa principium secundi commentarii. Die Stelle des Quintilian im Kapitel über den Vortrag lautet: Sed cum omnis motus sex partes habeat, septimus sit ille, qui in se redit, orbis: vitiosa est una circumversio. reliqui ante nos et dextra laevaque et sursum et deorsum aliquid ostendunt, in posteriora gestus non derigitur: interim tamen velut reici solet. optime autem manus a sinistra parte incipit, in dextra deponitur ... „Aber da jede Bewegung sechs Teile (Möglichkeiten) hat, so sei die siebente die kreisförmige (Wendung). Falsch ist eine vollständige Umdrehung. Die übrigen deuten zwischen uns und rechts und links und oben und unten etwas an. Nach rückwärts wird der Gestus nicht geleitet. Ab und zu jedoch pflegt man etwas gleichsam zurückzuschleudern. Am besten hebt die Hand von links an und wird rechts hingeführt ..." Eine Rumpfwendung in unserem Sinne wird XI 3, 90 empfohlen zur Illustrierung des Satzes „caedebatur in medio foro Messanae", um die Wirkung der Schläge gleichsam vorzuführen: motus laterum, qualis esse ad verbera solet, torquendus „da ist die Seitenbewegung, wie es bei Schlägen zu sein pflegt, zu drehen!" Ferner XI 3, 122 mit der Autorität von Cicero (Orator 59): latera cum gestu consentiant: facit enim aliquid et totius corporis motus, adeo ut Cicero plus illo agi quam manibus ipsis putet, ita enim dicit in Oratore: nullae argutiae digitorum, non articulus ad

numerum cadens, trunco magis toto se ipse moderans et virili laterum flexione. „Die Weichen mögen dem Gestus folgen. Denn auch die Bewegung des ganzen Körpers macht etwas aus, so dass Cicero im Orator sagt: Kein Fingerspiel, kein taktmässiges Verbeugen, sondern mit dem ganzen Rumpfe soll er sich benehmen und durch männliches Biegen der Seiten!" Im gleichen Kapitel (65 ff.) erörtert Quintilian die Bedeutung der Gesten für den Tanz (Pantomime) und die bildende Kunst (67): nec mirum, sie ista, quae tamen in aliquo posita sunt motu, tantum in animis valent, cum pictura, tacens opus et habitus semper eiusdem, sic in intimos penetret affectus, ut ipsam vim dicendi nonnunquam superare videatur. „Kein Wunder, wenn das, was in einer gewissen Bewegung drinnen liegt, so viel über das Gemüt vermag, da das Bildwerk, schweigend und in immer gleicher Haltung, so ins Innerste dringt, dass es selbst die Gewalt der Rede bisweilen zu übertreffen scheint." Er berührt auch den Kontrapost (XI 3, 124 sq.): In pedibus observantur status et incessus. prolato dextro stare et eandem manum ac pedem proferre, deforme est. in dextrum incumbere interim datur, sed aequo pectore. „Hinsichtlich der Füsse achte man auf Stand und Gang. Mit vorgesetztem Fusse stehen und die gleiche Hand wie den Fuss vorstrecken, ist hässlich. Sich auf den rechten zu stützen, ist zuweilen gestattet, aber in grader Haltung." Er zählt das mehr zu den Gesten des Schauspielers (comicus) als des Redners. Nach der Anführung des Plato im Vorbericht über den Gegenstand (I. c. 11 de prima pronuntiationis et gestus institutione) hat schon Quintilian diese Platonische Lehre im Auge: lex gestus, et ab illis temporibus heroicis orta et a summis

Graeciae viris atque ipso etiam Socrate probata a Platone quoque in parte civilium posita virtutum . . . „Das Bewegungsgesetz aus jenen heroischen Zeiten stammend, von den ersten Männern Griechenlands, von Sokrates selbst gebilligt und von Plato unter die bürgerlichen Tüchtigkeiten eingeführt."

Die in Rede stehende Bewegungslehre Platons knüpft nun nach seiner Weise an nichts Geringeres an, als an die „des Weltkörpers". Nachdem er im Timäus (p. 33) seine Vollkommenheit und Selbstgenügsamkeit an seiner Glätte und Kugelgestalt erörtert hat, glaubt er seine Vorzüge vor tierischen und menschlichen Körpern daran hervorheben zu müssen, dass er keine Füsse habe „oder überhaupt was zum Gehen dient": „Denn von den Bewegungen teilte er (Gott) ihm die seinem Körper gehörige zu, die unter den sieben der Vernunft und Einsicht am meisten entspricht. Und darum gleichmässig in ein und demselben und in sich selbst es herumführend, gab er ihm die im Kreise sich drehende Bewegung, die sechs anderen aber nahm er ihm alle und befreite es von den Irrsalen derselben." (p. 34.) („. . . *οὐδὲ ποδῶν οὐδὲ ὅλως τῆς περὶ τὴν βάσιν ὑπηρεσίας. κίνησιν γὰρ ἀπένειμεν αὐτῷ τὴν τοῦ σώματος οἰκείαν, τῶν ἑπτὰ τὴν περὶ νοῦν καὶ φρόνησιν μάλιστα οὖσαν. διὸ δὴ κατὰ ταὐτὰ ἐν τῷ αὐτῷ καὶ ἐν ἑαυτῷ περιαγῶν αὐτὸ ἐποίησε κύκλῳ κινεῖσθαι στρεφόμενον, τὰς δὲ ἓξ ἁπασας κινήσεις ἀφεῖλε καί ἁπλανὲς ἀπειργάσατο ἐκείνων.*")

Die Stelle gehört zu den Ausgangspunkten der Schellingschen Philosophie. Es ist der „dereinst seiende, der künftige Gott", der von dem „immer seienden Gotte" in dieser Weise „berechnet" wird (*Οὗτος δὴ πᾶς ὄντος ἀεὶ λογισμὸς τοῦ θεοῦ περὶ τὸν ποτὲ ἐσόμενον θεὸν λογισθείς*). In seine Mitte pflanzte er die Seele, sie überall durch

ihn verbreitend und ihn auch von aussen mit ihr umgebend, und so „im Kreise um den Kreis sich drehend, stellte er den einen und alleinigen Himmel hin, der durch seine Tugend sich selbst genügt". *καὶ κύκλῳ δὴ κύκλον στρεφόμενον οὐρανόν ἕνα μόνον ἔρημον κατέστησε, δι ἀρετὴν δὲ αὐτὸν αὐτῷ δυνάμενον ξυγγίγνεσθαι καὶ οὐδενὸς ἑτέρου προσδεόμενον, γνώριμον δὲ καὶ φίλον ἱκανῶς αὐτὸν αὐτῷ.*

Die damaligen Spekulationen über diese geheimnisvolle Apotheose der „mit sich selbst befreundeten und vertrauten" Kreisbewegung, die in ihrer (absichtlichen?) Dunkelheit über die sechs übrigen allen Schwärmereien darüber Tür und Tor öffnet, nehmen sich nun folgendermassen aus. Den Seelen (animis nostris) wird eine dreifache Art von Beweguug zugeschrieben, die grade, die kreisförmige und, aus beiden entstehend, die schiefe (motus obliquus). Die erste geht in unsern geistigen Handlungen von einem zum andern. Die zweite bleibt ein und dieselbe (kreist um den gleichen Mittelpunkt). Die dritte mischt der zweiten etwas von der ersten bei, d. h. weicht in der Drehung zu etwas anderem ab. Die erste bezeichnet den Geistesgang des Menschen, wenn er von der Wahrnehmung der äusseren Sinne zu der inneren Vorstellung des Geistes fortschreitet. Die zweite charakterisiert die einfache Intuition (simplex intuitio), mit der die Engel Gott in ewiger Betrachtung umkreisen. Der motus obliquus nun ist, freilich in entgegengesetztem Sinne, beiden gemeinsam. Bei den Engeln tritt er ein, wenn sie mit der göttlichen Betrachtung „die Unteren" (d. s. Menschen) beraten. Wir nun schreiten unter der Führung der eingeborenen Vernunft immer nur im motus rectus fort. „Wenn wir aber auch vom göttlichen Licht

erleuchtet werden, dann bewegen wir uns nicht mehr in der Graden, sondern in der Wendung." (Sin autem divino quoque lumine irradiemur: non jam recto sed obliquo movemur l. c. B. sq.)

Wir haben hier also eine wunderliche geistige Autorität für die „attitudes florentines", die in der Zeit der gefrorenen Antike als „spezifisch welsch" so in Verruf gerieten (vgl. Justi S. 373). Winckelmann drückt sich darüber in einer Weise aus, die wie einen traditionellen Nachklang davon überliefert: „Sie verlangen eine Seele in ihren Figuren, die wie ein Komet aus ihrem Kreise weicht." Ein wunderlicher systematischer Nachhall dieser Bewegungsmystik findet sich noch in unserer Zeit in V. Kaisers platonistischen Studien zu „Michelangelos Jonas" (a. a. O. S. 175 f.).

Man wird danach die eigentümliche Bewegung der von irdischer Beschäftigung zur Wartung des göttlichen Kindes übergehenden Jungfrau, sowie der im Gebet zum Himmlischen entzückten Contemplativa (Rahel) als Ausdruck eines versteckten Tiefsinns (ὑπόνοια) erkennen. In der gleichen Weise und Absicht nach links gewendet erscheint Mutter und Kind in der grossen Madonnenstatue der Mediceerkapelle. „Ein unruhigeres Kind hat freilich die ganze Kunst nicht gebildet, als dieser kleine Christus ist; auf dem linken Knie der Mutter vorwärts sitzend, wendet er sich sehr künstlich rückwärts um, greift mit seinem linken Ärmchen an die linke Schulter der Mutter und sucht mit dem rechten ihre Brust" (Burckhardt). Nach obiger Formel versinnbildlicht es die Wendung des Menschensohnes zur himmlischen Nahrung, wie die Mutter sie spendet. Die linke Seite vertritt in ihr die Stelle des Herzens, des Sitzes der Liebe: „da

quella parte onde il cuore ha la gente" Dante Purg. X 48. Die früher als Apoll, jetzt als David angesprochene (vgl. ob. S. 77) Jünglingsstatue im Bargello, die mit der Linken über die Schulter greift, um einen Pfeil aus dem Köcher zu holen, steht dagegen nach links und wendet sich im motus obliquus nach rechts, offenbar im entgegengesetzten aggressiven Sinne des Göttlichen. Bei dieser Figur hebt Wölfflin (Klass. K.[8] S. 250 f.) die ungemeine plastische Dankbarkeit des Bewegungsmotivs hervor: „Durch die Wendung der Figur, die von unten bis oben geht, wird die Vorstellung nach allen Dimensionen angeregt und der übergreifende Arm ist nicht nur als kontrastierende Horizontallinie wertvoll, sondern besitzt auch einen räumlichen Wert, indem er auf der Skala der Tiefenachse einen Grad bezeichnet und von sich aus bereits ein Verhältnis von vorn und hinten schafft." Ebenso ist der Christus der Minerva gedacht und in diesem Zusammenhang gehört auch der Berliner „Giovannino" bei dem die komplizierte Bewegung der „mehrfachen Drehung" einen Hauptgrund abgibt, es für das „Spätwerk eines Nachahmers" zu halten.

Ähnlich soll es jetzt mit dem Adonis im Bargello stehen, einem „Besiegten vom Juliusgrab, aber von anderer Hand vollendet" (Fr. Knapp, S. 179). Der Eber bei ihm bekräftigt dann unsere Deutung dieses „Besiegten" (s. ob. S. 131). Beim Adonis muss man sich nämlich vergegenwärtigen, welche mystischen Bezüge die allegorisierenden Virgilianer, wie sie im 3. und 4. Gesprächstage in Camaldoli laut werden, seinem Verhältnis zur Alma Venus unterlegen mochten. Denn es sind die beiden Formen der Venus, die in diesem Mythos zur Anschauung gelangen: die hohe, himmlische (die Mutter

des Aeneas), von der Adonis sich abwendet, um der sterblichen, im Walde (der Materie) die wilden Tiere jagenden, der Venus venatrix zu verfallen. Hujusce modi igitur ratione motus divinus Maro, cum rerum humanarum et quae corpore non carent proptereaque in variis erroribus versentur amore inflammentur: is qui in republica princeps esse cupit, Venerem sub mortali forma inducit et in ipsa silva (quoniam cuncta quae agimusi in materia demersa sunt) illam ponit. Nec temere venatricis habitu exornat: Eas enim feras, de quibus paulo ante diximus, sibi insectandas proponit. (l. c. H. IV b.)

Der nicht leicht wiederzugebende Sinn ist wohl: „Da sie zur Liebe nach Irdischem entflammt werden und nach dem, was sinnlich ist und daher in mannigfachen Irrtümern herumführt: darum hat der göttliche Maro, als der im Staate der Fürst zu sein trachtet, die Venus unter sterblicher Form eingeführt und versetzt sie in eben den Wald (da ja all unser Tun in der Materie versunken ist). Und nicht zufällig macht er sie zur Jägerin. Denn die eben Genannten bestimmt sie sich als wilde Tiere zur Jagd."

Zum Tode verwundet wendet sich nun Adonis, d. h. er strebt aus der Materie wieder zum Himmlischen zurück, wie der motus obliquus nach rechts in sensu mystico dieser Bewegungslehre geistiger Körper andeuten könnte. So seltsam das klingt, so ist es noch lange nicht das Seltsamste in der Allegorese grade dieses Mythus. Es war eine Mediceerin, welche als Königin von Frankreich den für die europäische Modedichtung ein Jahrhundert lang verhängnisvollen „Adone" des Marini inspirierte und mit einer Rente von 12000 Talern jährlich ihre darin geschilderten „allegorischen Reize" belohnte.

III.

Die Decke der Sixtina

1. Propheten und Sibyllen

Weitschichtige Gelehrsamkeit ist in jüngster Zeit auf die Herleitung der Michelangeloschen Propheten- und Sibyllenfiguren gewendet worden. Da dürfte zunächst der Hinweis auf eine populäre Theosophie, wie Marsilio Ficinos Büchlein de Christiana Religione (ad Laurentium Medicen Patriae Servatorem), das Verhältnis des Künstlers zu diesen Urwäldern abstruser Kirchengelehrsamkeit wieder vereinfachen helfen. Es galt als ein Kunstwerk der Übereinstimmung des Platonismus mit dem Christentum, und grade die dagegen auftretenden Zweifel machten es interessant. Handschriftliche italienische Übersetzungen davon liefen um. (Corsius l. c. Nota 21, p. 34 verzeichnet in der Riccardiana P. III cod. membr. in 4° no. XXVII mit dem Schlussvermerk „questo libro è di Pier Maria Riparoli").

Sibyllen und Propheten werden hier (von Kap. XXIV ab) aufeinanderfolgend in drei verhältnismässig kurzen Kapiteln abgehandelt. Gleich das erste, „Authoritas Sibyllarum", beginnt mit dem Hinweis auf „Varro Philosophus in libris Divinarum rerum" d. h. seine Zitierung durch Lactanz (divin. institut. I. Da falsa religione cap. 6 bei Migne tom. VI, 141 ff.). Von seiner Liste der Sibyllen, „decem Sibyllarum nomina", kann Michelangelo

sich einfach die fünf ersten „Persica, Libica, Delphica, Cumaea, Erythrea" für seinen Zweck notiert haben. In der Zusammenstellung der drei mittleren auf der einen Seite der Decke, der Verweisung der beiden äusseren auf die andere Seite zeigt sich vielleicht noch die systematische Spur einer solchen Notiz. Die weltlichen Poeten zählten elf Sibyllen. Mit ihren Eigennamen führt sie Polizian auf in der Nutricia v. 220 ff. (vgl. Gyraldi de poet. hist. II 104). Phenomoe, die Tochter des Apollo, die den Hexameter erfand, ist die elfte.

Justi zerbricht sich den Kopf darüber, warum es in der Sixtina gerade fünf Sibyllen sein mussten. Gewiss aus keinem anderen Grunde, als weil dem Künstler die heilige Zwölfzahl (der Stämme Israels und der Apostel) für Sibyllen und Propheten geistig und materiell, räumlich, schon von den ursprünglich für die Decke beabsichtigten zwölf Aposteln, feststand. Dem männlichen Geschlecht musste aber — gleichfalls in heiligem Sinne — das Übergewicht über das weibliche gewahrt werden. Sonst hätte er gewiss noch die sechste Sibylle Varros, die Samische, hinzugenommen.

Für die Propheten ergaben sich die grossen Jesaias, Jeremias, Ezechiel und der Weltgerichtsprophet Daniel hier von selbst. Ihnen aus den kleinen grade Joel, Zacharias und Jonas zu gesellen, konnte der Schluss des XVII. Kap. (testimonia Prophetarum de Christo) und der Anfang des XVIII. Kap. (Solutiones dubitationum circa Prophetas) leicht veranlassen. Denn der Maler fand hier Jonas, den „vom Fische Herausgenommenen als symbolische Figur der Auferstehung Christi" (Jonas autem Propheta cur exceptus est vasti piscis ventre et die tertio redditus luci vivens, nisi ut

resurrectionem Christi significaret?" etc.), den er, mit dem damals sensationellen Rückblick auf Christus schauend, über dem „jüngsten Gericht" anbrachte. Ihnen gegenüber erhielt Zacharias als Weissager des Tempels Christi seine Stelle nach der planen Erklärung des Marsilio: „Zacharias loquens de Christo inquit: Aedificavit templum domino." Er passt daher auch an die Eingangswand der Kapelle, besser als nach der äusserlichen Beziehung auf seine Prophezeiung des Einzugs Christi in Jerusalem, die Steinmann (II S. 344 u. A. 2) ausschliesslich (gegen Justi S. 138 ff.) vertritt. Steinmanns Motivierung, Michelangelo könne unmöglich auf den Bau des Tempels Petri anspielen, dem sein „Todfeind" Bramante vorstand, erscheint so grossen welthistorischen Bezügen gegenüber kleinlich. Ganz abgesehen davon, dass das Zerwürfnis zwischen den beiden Erbauern der Peterskirche nach v. Geymüllers überzeugender Darlegung sehr übertrieben wird.

Denn grade jene Stelle des Zacharias (6, 11 f.) gehört wegen der Krönung des „Hohenpriesters Jesus" (et facies coronas et pones in capite Jesu . . sacerdotis magni) zum Fundament des „Evangeliums vom Jesus". Sie blieb darum mit die populärste Prophetie in der Christenheit. Nur sie allein kann die Aufnahme des Zacharias an so bedeutender Stelle unter die grossen Propheten rechtfertigen. Zum Überfluss aber hat Michelangelo dafür gesorgt, dass man ihn nicht missverstehe. Der folgende Vers (8, 13) wiederholt nachdrücklich die Prophetie vom Tempelbau (et ipse extruet templum domino) durch „den Mann mit dem Namen Osten" (vir Oriens nomen ejus) mit dem Schluss: et consilium pacis erit inter illos duos, „und wird Friede

sein zwischen den beiden". Der Künstler hat dies Wort ebenso naiv als anmutig durch die beiden Putten illustriert, die sich hinter dem ältesten, ruhigsten und friedlichsten der Propheten friedlich umschlungen halten, während sie sonst in steter Unruhe und (nicht immer friedlicher) Auseinandersetzung sind. Nur bei der Cumäa benehmen sie sich ebenso; weil auch diese Sibylle grade als die Prophetin des friedlichen Zeitalters auftritt (nach Virgils vierter Idylle).

Joel den Grossen beizufügen, veranlasste, wie Justi richtig erkannte, seine populäre Prophetie auf die Berufung der Heiden. Steinmann (II 35) zeigt, dass er mit ihr auf dem Schriftband in den Appartamenti Borgia abgebildet ist. Auch Marsilio Ficino bringt ihn damit unmittelbar neben Ezechiel und Jesaias, wie die Sixtinadecke, an der sie ein Dreieck formieren, dessen Spitze Jesaias ist. Die Stelle ist übrigens von Marsilio richtiger wiedergegeben als von der Vulgata: Effundam de spiritu meo (Sept. ἀπὸ τοῦ πνεύματός μου statt spiritum meum) super omnem carnem. „Ich werde von meinem Geiste ausgiessen über alles Fleisch." In der Haltung und dem Gesichtsausdruck des Propheten könnte man Erstaunen über diese ungeheure Weissagung erkennen, die er nochmals zu überlesen scheint, als wollte er sich ihrer vergewissern.

Mit den beiden zwieträchtigen Engelknaben hinter diesem Propheten hat man gar nichts anzufangen gewusst. Justi nennt sie Prophetenschüler und gibt ihnen ein hier wenig passendes Streitmotiv aus dieser Sphäre. Michelangelo aber hat auch hier wieder seine Schriftstelle durch die Begleiter des Propheten näher bezeichnen wollen. Er konnte es hier leichter als

irgendwo. Denn die Stelle fährt fort: et prophetabunt filii vestri, „und eure Kinder werden prophezeien". Er kann also hier seine Kinder selber Propheten spielen lassen, indem er das eine, als eifrigen Prediger seine Bibel unter dem Arm, den rechten mit ausgestrecktem Zeigefinger gebietend erhoben, dem andern die Leviten lesen lässt. Dieses stellt in dem Prophetenspiele des anderen Gemeinde dar und tut recht zerknirscht.

Schwieriger ist, bei der viel umfassenden Weite seiner Prophetie, Jesaias zu bestimmen. Seine von Marsilio nach durchgehendem Prinzip hervorgehobene Heidenberufung (in aliis linguis et in aliis labiis loquar populo huic sed neque sic exaudiet me, dicit Dominus, „in andern Zungen und mit andren Lippen werde ich zu diesem Volke sprechen, aber auch so wird es mich nicht hören, spricht der Herr") würde besonders gut zu dem Zuklappen seines Buches und dem resigniert leidenden Gesichtsausdruck bei Michelangelo passen. Aber es ist des Ratens hier schon überall mehr als zu viel. Einen festen Anhalt bietet die Stelle im Dante (Par. 25, 91 ff.) bei dem himmlischen Examen vor den drei Aposteln, wobei der Examinand in der Frage der „Hoffnung" sich auf Jesaias beruft.

Dice Isaia, che ciascuna vestita
Nella sua terra fia di doppia vesta,
E la sua terra è questa dolce vita.

Es spricht Jesaias, dass bekleidet werde
Die Seele zwiefach einst in ihrem Land,
Dies Leben wird ihr erst auf ihrer Erde ...

d. h. erst im Himmel, hier werden die Prophezeiungen für die Gerechten, dass sie mit Seele und Leib, also

doppelt bekleidet, wiederauferstehen werden, in Erfüllung gehen. Hierfür erscheint alsbald bedeutsam die Handgebärde des Propheten, der zwei Finger, den Zeigefinger und den Daumen ausreckt, ebenso des Putto, der sie ihm genau nachmacht. Dazu tritt als zweites bei Dante vorgebildetes Motiv der eigentümlich schwere, mühsame Blick des Propheten. Das himmlische Geheimnis, das er nämlich hier offenbart, gilt als eine so hohe Erleuchtung, dass der Dichter bei dem Versuche, sich von ihrer Tatsächlichkeit (grade bei dem Examinator Johannes vgl. Ev. Joh. 21, 22!) zu überzeugen, zu seiner zeitweisen Erblindung führt:

Quale è colui che adochia e s'argomenta
Di veder eclissar lo sole un poco
Che per veder non vedente diventa,

Tal mi fec'io a quell' ultimo foco ...

Wie den, der hinzustarren sich entschliesst
Zur Sonnenfinsternis nach ihrem Glanz,
Es bald vor Sehen nichts zu sehn verdriesst,

So war auch ich davon geblendet ganz ...

Schon Justi hat den Blick des Propheten „schlaftrunken" genannt (S. 119) im Sinne des „Visionärs". Er „bezeichnet die Lähmung des wachen Bewusstseins beim Aufleuchten des zweiten Gesichts". „Durch die malerisch-dramatische Maschinerie" der Engelknaben „wird dieser innere Vorgang nach aussen geworfen". Viel anders ist jene Blendung des äusseren Sinnes vom Dichter in der Tat nicht gemeint. Der Künstler wird so dem biblischen Text gerecht, die „doppelte Schmach" in den Leidenszügen des Propheten, die „doppelte Vergeltung", die er erst innerlich schaut, äusserlich in dem vollendeten Schauen seiner dadurch

höchst erregten Engel auszudrücken. Jesaias 61, 7 f.: Pro confusione vestra duplici . . . in terra sua duplicia possidebunt!

Noch eines! Jesaias ist der einzige Prophet an der Decke, der der „Streitrede" des Jonas gegen Gott gleichfalls als Redender die Wage hält. Bis auf diese beiden sind die Propheten schweigend dargestellt. In dem „dice Jsaia" des Dante klingt die Wendung dieser Versfolge aus dem Jesaias (Anf. d. 62. Kap.) nach: „Ich werde reden und nicht schweigen . . ." In einem berühmten Liede des Mittelalters klang sie vielleicht noch an des Künstlers Ohr:

Propter Zion non tacebo . . .

Das berühmte Klerikerlied ergänzt die Worte des Propheten in dem damals aktuellen Sinne, der auch den Gedichten Michelangelos (p. 157) nicht fremd ist:

Sed ruinam Romae flebo,
quousque justitia
rursus nobis oriatur
et ut lampas accendatur
justus in ecclesia.

Zion! soll ich's schweigend tragen?
Romas Fall muss ich beklagen,
Auf dass die Gerechtigkeit
Wieder sich mit uns verbünde,
Des Gerechten Leuchte zünde
Weithin in der Christenheit.

Jeremias ist im Dante nur durch den mystischen Kommentator seiner Lamentationen, den Mönch Hugo aus dem Kloster von S. Victor bei Paris, vertreten, Par. 12, 130, wo Landino dies vermerkt. Als den Threnodisten hätte ihn der Künstler auch sonst wohl dargestellt.

Der tiefe Gram des Jeremias wird durch folgende Klagen bei Marsilio Ficino besonders gut motiviert: Spiritus oris nostri Dominus Christus captus est in peccatis nostris, cui diximus, in umbra eius vivemus in gentibus; und Cognovit tempus suum turtur et hirundo et passeres custodierunt tempora introitus sui, populus antem meus non cognovit judicium Domini. Luther: Der Gesalbte des Herrn, der unser Trost war, ist gefangen worden, da sie uns verstörten, dess wir uns trösteten, wir wollten unter seinem Schatten leben unter den Heiden (4, 20).

Der Hinweis auf dem Schriftblatt neben Jeremias Aleph erklärt sich leicht aus der Gepflogenheit der kirchlichen Tonsetzer, bei den Klageliedern des Jeremias ihre hebräischen Verszählungen in die Komposition einzubeziehen (Incipit lamentatio Jeremiae prophetae Aleph). Durch ihren allgemeinen, unablässigen Vortrag in der Karwoche ist diese Übung jedermann bekannt und der Hinweis des Künstlers sofort verständlich, so dass man keine besonders prunkende Gelehrsamkeit darin zu suchen braucht. Die trauernde Frauengestalt neben dem Propheten ist mit Justi als die vidua Sion aus diesem Anfangsvers der threni zu deuten.

Sicherer zu kontrollieren ist unter den Propheten wieder die Eingebung des Ezechiel. Das ist sehr erwünscht. Denn seine Gebärde ist widerspruchsvoll. Er scheint mit der Hand zu reden und schweigt doch mit dem fest zusammengepressten Munde. Sie hat daher widersprechende Auslegungen erfahren, ist auch als unsinnig getadelt worden. Vielleicht hat der Künstler das Rätsel, das hier seine Phantasie aufgibt, absichtlich offen gelassen, da er in seinem Dante den

Schlüssel wusste, der zur Lösung führt. Es ist die Stelle Purg. 29, 100 sq., die geradezu auffordert:

Ma leggi Ezechiel, che le dipigne
Come le vide dalla fredda parte
Venir con vento con nube e con igne.

Lies den Ezechiel, der malt sie gut,
Wie er sie sah vom kalten Weltteil kommen
Im Sturm, in Wolken und in Feuers Glut;

nämlich die Evangelistentiere in der Eingangsvision des Ezechiel; die sich von der seinen nur dadurch unterscheide, dass sie ihnen (1, 9) nur vier Flügel gibt, während er, Dante, der Apokalypse (4, 8) folgend, ihnen deren sechs zuteilt. Justi (115 ff) ist von selbst ohne Dante auf diesen Sinn, für den „Michelangelo das Buch nur aufzuschlagen brauchte", gekommen. Die nach oben und zur Seite, also nach dem Horizonte (ab aquilone-dalla fredda parte) weisende mädchenhafte Engelsfigur beim Propheten hat ihn geführt. Die andere (das Vorbild Raffaels im Bilde der Madonna di San Sisto) unterstützt die Andeutung durch das scheue Wegwenden der Augen offenbar von einem besonders erhabenen himmlischen Gesicht. Dafür, für übermenschlich und unerklärlich, galt dies Gesicht der alten Bibelauslegung. Justi hat also in der erregten Miene und den vorquellenden Augen des Vorgebeugten den Visionär erkannt; nicht den Flucher, als der Ezechiel hervorragt und den die heftig zufahrende Hand illustrieren könnte.

Die Schwierigkeit dieses Gestus vermag er aber doch nicht anders zu lösen, als durch Zurückführen auf eine Diskussion, nämlich die mit dem Herrn selbst, der ihn in dieser — so von Raffael

gemalten — Theophanie beruft. Der Gestus mit der Hand bedeute „die Annahme der Berufung" (a. a. O. 117). Mir dünkt das etwas gezwungen und abstrakt. Ich finde in den durch Dante gesicherten Eingangskapiteln des Ezechiel eine höchst auffallende bestimmte Handlung, die den Gestus in Verbindung mit dem Gesichtsausdruck ganz anders zu erklären vermag, als die allgemeine Diskussion. Es ist die Stelle mit dem „Briefe" (nach Luther! in den Texten: Buch; sefer, βίβλιον, liber. cap. II 9—cap. III 3), die ja auch in der Apokalypse wiederkehrt: „Und ich sahe, und siehe, da war eine Hand gegen mir ausgereckt, die hatte einen zusammengelegten Brief (involutus liber)." Nach der Gabe dieser Hand greift schon die empfangsbereite Hand des gehorsamen Propheten, während sein zusammengepresster Mund sich noch vor der Weisung, dies Symbol seiner schweren undankbaren Sendung zu verzehren (in sich aufzunehmen), instinktiv sträubt. Denn die Rolle enthält eben seinen Auftrag an das „ungehorsame Haus" „und stand darinnen geschrieben Klage, Ach und Wehe" (lamentationes et carmen et vae): das üble Gericht, das er auszuessen hat.

Auch Daniel, der geheimnisvolle Schreiber unter den Propheten, ist von Dante eingegeben. Nach Justi (O. 104 ff.) wäre er der apokalyptische Kalendermacher, der inspirierte Periodiker der Weltgeschichte, dessen Chronologie Newtons arithmetischen Kopf verwirrte. Seine Gebärde erklärt er als den Akt des Umrechnens der (von dem Propheten dem Buche Jeremias entnommenen) Periode des Wüstliegens der heiligen Stadt (9, 2), d. i. siebzig Jahre, in die siebzig Wochen der

Ankunft des Messias (9, 24). Der auf seinen Knien liegende mächtige Foliant sei die Bibel (ἐν τοῖς βίβλοις; für das Buch Jeremias wäre er etwas umfangreich!); auf dem Pulte trage er — mit Kreide — seine Berechnung ein. Diese sinnreiche Deutung müsste nur durch die Situation im Buche Daniel besser gestützt werden, so dass man sie bei dem nur von seiten der Phantasie zugänglichen Künstler voraussetzen könnte. Allein dort liegt der Prophet, sobald er die Bemerkung von den 70 Jahren im Buche Jeremias gemacht hat, alsbald „in Sack und Asche" vor seinem Gott. Er setzt dies so lange fort, bis Gabriel ihm erscheint (9, 20 ff.) und ihn darüber belehrt (ut docerem te et intelligeres. 9, 22).

Nichts in dieser Vorstellungsfolge passt auf den Arithmetiker, von dessen Voraussetzung Justi unbewusst ausgegangen ist, wie natürlich bei diesem Propheten. Die Stelle im Dante weist nach einer andern, mehr bildlichen Seite im Propheten Daniel, die den Katholiken — früher namentlich — ebenso interessant war, als den Protestanten später seine chronologische Arithmetik. Es ist Beatricens Erklärung über die Zahl der Engel Par. 29, 133—135.

E se tu guardi quel che si rivela
Per Daniel, vedrai che in sue migliaja
Determinato numero si cela.

Beachtest du, was Daniel offenbart,
So wirst du seh'n, dass er in seinen Tausend
Eine geheime feste Zahl verwahrt.

Schlägt man die betreffende Offenbarung des Daniel (7, 10) auf, so sieht man, dass sie sich auf den Gerichtstag des „Alten der Tage" inmitten seiner Engel bezieht. Marsilio Ficino hebt daraus (Ap. 28) das Wort

von den „aufgestellten Stühlen und geöffneten Büchern“ hervor: throni positi sunt et libri aperti sunt (zusammengezogen aus Daniel 7, 9 u. 10: Aspiciebam, donec throni positi sunt . . . bis: Iudicium sedit et libri aperti sunt). Dies Wort kann die Grundkonzeption für die Beisitzer des jüngsten Gerichts auf der Decke der Sixtina, die Propheten und Sibyllen als testes, vergegenwärtigen. Ihrem Gewährsmann Daniel fällt denn auch unter allen eine besonders markierte Aufgabe zu. Er ist nicht nur der einzige Schreiber unter den „auf ihren Stühlen sitzenden Zeugen“ des Weltgerichts mit ihren „geöffneten Büchern“. Er ist zugleich deutlich charakterisiert als Geheimschreiber: sowohl durch das Blatt, auf das er abseits von seinem grossen Folianten etwas einträgt als durch die Rolle, die man in dem geöffneten Geheimfach seines Pultes erblickt. Auch das neubeschriebene Blatt wird dieser Rolle beigesellt werden, und da „würden sie erschlossen und versiegelt ruhen bis zur vorbestimmten Zeit“ (Daniel 12, 9: Vade, Daniel, quia clausi sunt signatique sermones usque ad praefinitum tempus).

Also als den Geheimschreiber Gottes, unter dessen allgemeinen Ausdrücken ganz bestimmte, aber verborgene Erkenntnis sich verbirgt, hat Michelangelo seinen Daniel nach Dante gestaltet. Die Stelle, die Dante im Auge hat („tausend mal tausend dienten ihm und zehntausend mal zehntausend standen bei ihm“, Daniel 7, 10) könnte freilich eher das Gegenteil ausdrücken, dass Daniel bestimmte Zahlen für etwas Unbestimmbares, nämlich die unendliche Zahl der Engel, anwende. Landino versichert an dieser Stelle seines Kommentars, er habe darüber ausführlich gehandelt (Ma di questo habbiamo

detto piu distesamente). Ich weiss leider nicht wo? Aber für Michelangelos durch Dantes Stelle angeregte Auffassung der Geheimwissenschaft des Propheten Daniel bleibt es gleichgültig. Diese hat er dadurch bekräftigt, dass er den Putten beim Daniel Aufgaben zuteilt, die über die Herkunft dieser angelischen Assistenten des Weltgerichts keinen Zweifel lassen. Einer der Engelknaben hält dem Daniel nämlich das Buch. Er „dient" ihm also (ministrabant ei) wie es im Text heisst. Der andere aber, der dicht hinter ihm steht (assistebant ei), verbirgt sich unter dem Mantel des Propheten nachgrade so erfolgreich, dass nur die alten Kupferstiche ihn uns noch aufzudecken vermögen. Der Künstler hat also hier gradezu schalkhaft das hinter der Weltgerichtsprophezeiung des Daniel sich verbergende Engelsgeheimnis aus seinem Dichter in die Darstellungsmittel seiner Kunst übersetzt.

Minder ausgiebig erweisen sich bei Marsilio und Dante die Anhaltspunkte im einzelnen für die Sibyllen. Da Marsilio aber nachdrücklich mit der Geschichte von der „Verbrennung der sechs Sibyllinischen Bücher durch die Alte unter der Regierung des Tarquinius" beginnt, so möchte ich fragen, weshalb eigentlich die viel erörterte rätselhafte Bewegung der die Reihe eröffnenden Sibylle Michelangelos, der Libica, nicht so gedeutet werden könnte, dass sie das mit beiden Armen ergriffene Buch weder müssig hinaufstellt, noch herunternimmt, sondern eben nach unten, ins Feuer des Kamins wirft. Hierzu würde das ganz nach unten gerichtete Auge und der gleichmütig selbstbewusste Gesichtsausdruck wohl passen. Statt einer blossen sinnlosen Pose besässen wir so an dem bedeutungsvollen Anfang

der Sibyllenreihe den bedeutungsvollen Hinweis auf die nationalrömische Legende von den Sibyllinischen Büchern. Marsilius fährt fort, dass die übrig gebliebenen drei Bücher die der Cumaeischen (nationalen) Sibylle gewesen seien, die verlorenen aber „durch Boten auf dem ganzen Erdkreis aus den einzelnen Versen der Sibyllen aufs sorgfältigste wieder zusammengestellt wurden". Man habe also bei den übrigen ihre Provenienz nicht unterscheiden können. Nur die „Erethrea habe immer ihren Gedichten ihren Namen beigefügt". Tatsächlich macht die Erithraea bei Michelangelo eine dazu stimmende Gebärde. Sie weist mit dem Zeigefinger auf den Rand ihres Blattes.

Dass Michelangelo grade die „Libyca" — nach diesem Zusammenhang — zur Repräsentantin der Sibyllinischen Bücherverbrennung machte, erklärt sich vielleicht daraus, dass sie als Afrikanerin und somit als Erbfeindin Roms am besten zu dieser Rolle passte. Auch bei Aulus Gellius (l. 19.) heisst sie „anus hospita atque incognita". Alt mochte er sie darum nicht bilden, weil er in der Cumaea neben ihr eine sprichwörtlich Uralte zu bilden hatte. Auf der anderen Seite vertritt die „Persis anus fatidica" das Alter. Für die Cumaeische Sibylle boten die beiden beliebtesten antiken Dichtungen, Virgils Aeneis und Ovids Metamorphosen, genug malerische Züge. Michelangelo scheint die letztern, als die allgemeine Künstlerbibel, zu Rate gezogen zu haben. Wenigstens konnte er hier „das lang zum Boden gesenkte Antlitz" (14, 106 diu vultum tellure moratum) und den ungeheuren Körper (tantum corpus ib. 147) finden, den der einst darein verliebte Gott nicht mehr wiedererkennen werde (nec amata videbor — nec

placuisse deo. Phoebus quoque forsitan ipse — Vel non cognoscet vel dilexisse negabit — Usque adeo mutata ferar. v. 149 sq.). Denn sie hatte sich von Phöbus zwar soviel Jahre als aufgegriffene Staubkörner (pulveris hausti cumulum v. 137) gewünscht, aber vergessen, sich ewige Jugend dazu zu erbitten.

Aus Virgil wird zwar der Eingang des 6. Buches der Aeneis, des Aeneas Besuch bei der Cumaeischen Sibylle, gewöhnlich als für Michelangelo bedeutsam angeführt; obgleich sich kein irgendwie bestimmender Zug darin auffinden lässt. Auch in Polizians „Manto", welches Gedicht diese Seherin (nach Dantes Inferno c. XX) als Gründerin Mantuas feiert, erscheint v. 244 sq. diese Sibylle als lebenszähe (vivax), von deren Lippen Aeneas fata Deum hauserit. Auf den göttlichen Wahnsinn der „Prophetin in Delphoi" (ἡ ἐν Δελφοῖς προφῆτις p. 245, Marsilio Ficino 305 b und: quae in Delphis futura praedicit vates), der in Gemeinschaft mit dem der „Sibylla" im 22. Kapitel des Platonischen Phaidros herangezogen wird, haben schon V. Kaiser (a. a. O. 150 f.) und v. Scheffler (S. 212) hingewiesen, um diese Stelle in extenso für Michelangelos Konzeption massgebend hinzustellen. Gänzlich übersehen aber wird das dritte Buch (v. 441 ff.), in dem Aeneas von dem Apollopriester in Delos die dringende Aufforderung erhält, die Sibylle aufzusuchen:

> Insanam vatem aspicies quae rupe sub ima
> Fata canit foliisque notas et nomina mandat . . .

Diese Beschreibung der „unter dem Felsen hockenden wahnsinnigen Seherin, die ihre Schicksalsprophezeiungen Blättern anvertraut", wird durch nachfolgenden Umstand auf die Delphica des Künstlers besonders anwendbar. Wenn man nämlich ihre Höhle betritt, um die von ihr

niedergelegten Blätter zu befragen, so fährt der Wind von der Tür her in sie, verstreut die Blätter, so dass sich ihr Sinn nicht mehr herausbekommen lässt. Aeneas solle daher darauf halten, dass sie ihm ihre Prophezeiung mündlich mitteile, was er (VI 74 ff.) denn auch tut:

Foliis tantum ne carmina manda,
Ne turbata volent rapidis ludibria ventis;
Ipsa canas oro.

Dante braucht das Bild von dem im Winde verwehenden Blättern der Sibylle in seinem letzten Gesange (Par. 33, 64 f.), um den Nachklang seines Traumgesichts zu schildern:

Così la neve al Sol si dissigilla:
Così al vento ne le foglie lievi
Si perdea la sententia di Sibilla.

So löst der Schnee sich durch der Sonne Stiche
Und so im Wind auf ihren losen Blättern
Verloren gingen der Sibylle Sprüche.

Polizian hat es in der IV. Sylva (Nutricia v. 175 sq. Suspirat anhelo — Grandior ore sonus, quantusque impleverit antrum — Phoebados): . . . Mit mächtigem Hauche tönt der Schall, wie er die Höhle der Phoebeischen (scil. Sibylle) erfüllte . . .

Dies Motiv nun, des tatsächlich hineinblasenden Windes, der den Mantel der Seherin aufbläst und in ihren Haaren spielt, hat Michelangelo bei der Delphica aufgegriffen und nicht bloss das durch Raffaels „Poesie“ ganz anders repräsentierte allgemeine „Numine afflatur“. (Aen. VI 50. Afflata est numine quando jam propiore Dei.) Denn Michelangelos Auffassung wird dadurch noch illustriert und ausser Zweifel gesetzt, dass sich hinter der Sibylle die Putten, sichtlich vergeblich, bemühen, die Blätter zusammenzufügen und ihren Sinn

zu enträtseln. Denn man beachte wohl, dass nur diese Sibylle im Gegensatz zu den schweren Büchern der übrigen ein Blatt in der Hand hält. Und ihr Gestus ist in der Tat, als wolle sie es dem Winde zum Raube geben.

Justi hat (S. 129) eine Kreidezeichnung der Uffizien zu dieser Sibylle in Beziehung gesetzt, hinter der „der Kopf eines Mannes mit wütendem Blick" auftaucht. In den Camaldulenser Gesprächen im 4. Buche (über die Allegorien des Virgil) wird anlässlich der Führung des Aeneas durch die Sibylle in der Unterwelt die Aufgabe der Sibylle — als Personifikation poetischer Weisheit — den verirrten Sinn des Mannes zum Rechten zurückzuleiten (ad rectum deducat), weitläuftig erörtert. Sie exemplifizierten hierbei auf die Verse Aen. VI 290 sq., wo Aeneas, durch die Grauenbilder der Unterwelt erschreckt, zum Schwerte greifen will, aber durch die geleitende Sibylle erinnert wird, dass es nur leere Wahngebilde seien:

> Corripit hic subita trepidus formidine ferrum
> Aeneas strictamque aciem venientibus offert
> Et, ni docta comes tenuis sine corpore vitas
> Admoneat volitare cava sub imagine formae,
> Inruat et frustra ferro diverberet umbras.

Auch die berühmte Stelle, da sie der Hecate gegenübertreten (VI 25, 5 sq.) und die Sibylle mit der Mysterienformel: Procul o, procul este, profani! die Begleiter des Aeneas vor dem Eintritt in die Unterwelt zurückscheucht, könnte zu der Skizze Anlass gegeben haben. Danach müsste also der Künstler geplant haben, die gleichartige Puttenbegleitung bei einer der Sibyllen ebenso charakteristisch zu unterbrechen, wie beim Jeremias in der vidua Sion die der Propheten.

2. Decken- und Eckbilder

(Der Welt Schöpfung und Abfall)

Ebenso häufig, weitschichtig und vielfältig, wie Sibyllen und Propheten, werden die Schöpfungsbilder der Decke erörtert. Die dunkelsten Punkte pflegen dabei noch gar nicht einmal in Anschlag gebracht zu werden. Manches wird als Auswuchs der Persönlichkeit des Künstlers getadelt, was ihm damals gangbare, aus Savanarolas Predigten nachweislich tief auf ihn einwirkende geistliche Anschauungen als geheiligt nahelegten. Es seien daher die Motive aus ihnen hervorgehoben, die aus damaliger methodischer Fassung dieser Anschauungen bestimmt erklärt oder so mitbeleuchtet werden, dass sie das ganz Rätselhafte, ausschliesslich Persönliche der Idee verlieren.

Voran steht hier das erste Hauptbild — der Zahl nach das zweite — vom Altare aus: die Erschaffung der Sphären. Diese werden wohl mit Recht allgemein als „das grosse und kleine Licht" von Genesis 1, 16 bezeichnet; obschon es mich etwas dabei stört, dass die beiden Sphären, namentlich wenn man das Zurücktreten der einen perspektivisch in Anschlag bringt, gleich gross sind. Hier kann ein rein künstlerischer Beweggrund massgebend gewesen sein, nämlich dem mit ungeheurer Bewegung der beiden gleich ausgestreckten Arme die Sphären nach zwei Richtungen weisenden Gott, der da „Tag und Nacht scheidet", ein Gleichmass der Wirkung räumlich an die Hand zu geben. Eine grosse und eine kleine Kugel an beiden Enden der mit gleicher Gewalt den Schöpferwink ausschleudernden Arme würde jenes Gleichmass empfindlich geschädigt haben. Auch

wirkt ja der über dem Horizont stehende Vollmond, namentlich bei geeigneter Atmosphäre, fast sonnenhaft in der Grösse.

Dabei ist jedoch — schon für die Hervorhebung dieses Schöpfungsakts im Ideenzusammenhang der Deckenbilder — nicht zu übersehen, was der vierte Schöpfungstag in der damals besonders verbreiteten spiritualistischen Auslegung bedeutet. Danach weist er nämlich hin auf das erste Aufgehen des geistigen Lichtes der Welt: ihre Sonne Christus, und ihren Mond die Kirche, welche die Nacht des Irdischen erhellt, Christi gleichgeartete Gefährtin und Braut. Mit diesen Worten gibt die Auslegung Pico von Mirandola im 4. Kap. des 7. Buches des „Heptaplus", einer mystisch-allegorischen Auslegung des biblischen Schöpfungsberichts: Advenit dies quartus, quo Sol Dominus firmamenti, id est Christus Dominus legis et lunaris ecclesia Christi compar et sponsa . . . elucescerent, ad aeternam scilicet vitam mundum vocantes. „Es bricht der vierte Tag an, da die Sonne, der Herr des Firmamentes, das ist Christus, der Herr des Gesetzes, und der Mond die Kirche, Christi Gefährtin und Braut aufleuchten, die Welt zum ewigen Leben aufzurufen." Dieser vierte Tag tritt als Fülle der Zeit, „temporis plenitudo" dem zweiten Tage gegenüber, an dem das Firmament, d. i. das Gesetz ohne die Lichter seiner Erfüllung, geschaffen wurde. (Coelum secundo die firmamentum i. e. lex sine Sole et Luna etc.) Genau wie auf der Decke das erste Schöpfungsbild (des zweiten Tages!) vorausgeht, da der Gott sichtlich das Firmament nach oben hin wölbt. „Das Gesetz ward das Firmament durch Gottes Wort, welches die Völker von den Israeliten, d. i. die

Gottlosigkeit von der Frömmigkeit, wie die Wasser über dem Himmel von denen die unter dem Himmel sind, trennte." (lex .. firmata verbo Dei .. quae gentes ab Israelitis, id est impietatem a pietate quasi aquas supercoelestes ab aquis quae sunt sub coelo discriminarit. Pico l. c. cap. II.) Das Bild zeigt nicht bloss „Gott Vater im Chaos wallender Wolken sich herumwälzend," wie es Wölfflin fasst. (Klass. Kunst S. 58.) Gänzlich ratlos lässt Steinmanns „Verkörperung der beiden ersten Schöpfungsakte". Meint er das „es werde Licht!"? (Vgl. Steinmann II 337 f.)

Mit dieser Wölbung des Firmaments, als sichtbaren Abbildes des Gesetzes, wie es noch in Kants berühmtem Schluss der praktischen Vernunft aufgefasst wird, muss notwendig die Schilderung der Decke, des Firmaments der Kapelle, anheben. Denn sie will ja die Wirkungen des Bruchs des Gesetzes durch die ersten Menschen im Bilde vorführen. Nach der allegorischen Deutung bedeutet auch die Sündflut nichts als die Überflutung des Gesetzes durch die Heiden. (Pico l. c. cap. III: pluribus in locis evidentissime in literis Christianis per aquas gentes designantur.) Scheinen doch die Medaillons zu beiden Seiten des ersten Schöpfungsbildes, der zum Himmel auffahrende Elias und das Opfer Abrahams, die spirituale Deutung unterstützen zu sollen. Sie erinnern an die Träger des unvollkommenen Lichts unter dem Gesetz und Vorahner Christi. Genau so bei Pico: „Das Licht des ersten Tages in Abraham dem Frommen sah den vierten Tag, der Christi Tag ist, und freute sich." Lux primi diei Abraham pientissimus vidit diem quartam, quae est dies Christi, et gavisus est.

Durch die allegorische Auslegung des Firmaments und seiner Lichter als Gesetz und Heil wird endlich auch die seltsame Anbringung der Vegetation auf dem Bilde des vierten Schöpfungstages erklärt, die Condivi (cap. 29) eigens hervorhebt. Dieser Schöpfungsakt gehört nicht in ihn. Wie misslich berührt die Teilung der göttlichen Potenz behufs Hervorbringung des spärlichen Ansatz von Vegetation links unten in der Ecke des Bildes! (Vgl. Wölfflin a. a. O. 58.) Nur Justi (S. 34) verrät hier das Bedürfnis tieferer Auslegung. („Die winzige Andeutung der Pflanzenwelt durch ein Klümpchen Gräser und Farnkräuter hat doch wohl noch eine tiefere Bedeutung, als seine bekannte Verachtung der schönen Natur.") Aber er weiss keine positive Auskunft zu geben. („Die Schöpferkraft ist gleich gegenwärtig im kleinsten wie im grössten.") Das spriessende Eckchen wird jedoch verständlich als das in dem bewahrten Winkel der Welt, im Lande der Verheissung (terra promissionis) durch die Sonne des Heils hervorgelockte Reis Christi: Illa igitur pars asserta a jugo aquarum Deo providentia fuit, ut si reliqua terra obruta undis spiritalis nequitiae inutilis et deserta erat futura nec idonea fructibus verae religionis, haec saltem esset quae luce suscepta, quam protulit prima dies, et rore coeli quod secunda statutum est, id est doctrina legis, ad ubertatem adjuta, germinaret interea quasi herbas plantas et arbores iudicia, ceremonias et bonos mores, donec cum tèmporis plenitudo venisset, etiam quod Esaias optabat, Salvatorem felicissima germinaret (Pico l. c. cap. III). „Dieses Eck wurde durch Gottes Vorsehung gegen den Schwall

der Gewässer behauptet; so dass, wenn die übrige Erde von den Wogen geistiger Verworfenheit überflutet, unnütz und verlassen sein sollte und ungeeignet für die Früchte des wahren Glaubens, dies wenigstens bliebe, um, nach Empfang des erstgeschaffenen Lichts und des zweitgeschaffenen Taues d. i. der Lehre des Gesetzes zur Fruchtbarkeit gebracht, spriessen zu lassen, wie Kräuter, Pflanzen und Bäume: Gericht, Gottesdienst und gute Sitten" usw. Nach der, durch das Licht und den Himmelstau des Gesetzes hervorgetriebenen, Vegetation des Rechtes und der Sittlichkeit, trieb es bei der Fülle der Zeiten, am vierten Tage, das Reis des Heilandes hervor.

Die Dantesche Allegorese braucht neben dem heiligen Bezug auf die Bibel auch immer einen profanen auf die klassische Literatur. Einen solchen konnte der Platonistische Dantekommentar vermitteln mit der Fortsetzung der Stelle im Timäus, an die sich Michelangelo im Anfang seines Sonetts über die Erschaffung der Zeit anzulehnen scheint. Es handelt sich dort ja um den Inhalt des vierten Schöpfungstages, die Scheidung von Tag und Nacht. Vor dieser aber wird die Erschaffung des Himmels und der Seele erörtert als zweier korrespondierender Urschöpfungen, deren Vollkommenheit sich in ihrer absoluten Kreisform (dem mathematischen Ausdruck der Vollkommenheit) ausdrückt. Auch diesen allegorischen Bezug enthält der Heptaplus (lib. III cap. I): Der Himmel ist ein Kreis und der Geist ist ein Kreis, oder, wie Plotin schreibt, der Himmel ist deshalb ein Kreis, weil sein Geist ein Kreis ist (d. h. wohl, weil der Mensch ihn so auffasst). Coelum circulus est et animus itidem est circulus,

quinimo ut scribit Plotinus, ideo coelum circulus est, quia animus eius circulus est. Die Kongruenz dieser beiden Kreise kommt bei Michelangelo fast sinnfälliger zum Ausdruck als die „Erschaffung des grossen und kleinen Lichts, das — von einander entfernt — den Tag und die Nacht regiert". Erst durch den Bezug auf die Koordination von Christus und Ecclesia erhält eine derartige Illustration des biblischen Textes von Genesis 1, 16 in den beiden nebeneinander gestellten Kreisen ihre Berechtigung.

Doch ist es nicht dies Problem im Bilde des vierten Schöpfungstages, das die Ausleger am meisten beschäftigt hat. Der Maler bringt auf ihm Gott zweimal an, von vorn und hinten gesehen, im ungestümen Schöpfungsdrang dahinsausend. „Das entweichende Chaos", die Theophanie des Moses (Gott im Vorüberziehen), die Ubiquität des blitzartig, zeitlos Schaffenden: das Entgegengesetzteste hat zur Erklärung herhalten müssen. Man einigt sich aber in der kunsthistorischen Konstatierung, dass hier grade einmal der souveränste Geist der Kunstgeschichte auf die naive Weise des Mittelalters zurückgegriffen habe, dieselbe Gestalt in verschiedenen Stadien der Erzählung auf demselben Bilde anzubringen.

Die Sache liegt aber tiefer. Der Künstler hat hier wirklich in seiner Weise Metaphysik getrieben und zwar ganz natürlich an der Hand seines theologischen Dichters und seiner Kommentatoren. Die Frage der Erschaffung der Zeit ist auch ein arger Zweifelpunkt Dantes, den ihm daher (im Eingang des 29. Ges. d. Paradiso) Beatrice vom Angesicht abliest und erklärt. Sie will ihm das Wesen der Ewigkeit (subsisto in

eternità) dabei so erklären, dass er weder meine, Gott habe bei seinem Schöpfungswort über den Wassern träge dagelegen, noch sich in „vor und nach" bewegt:

Ne prima quasi torpente si giacque:
Che nè prima nè poscia procedette
Lo discorrer di Dio sovra quest' acque.
(Par. 29, 19 ff.)

Die in Frage kommenden Kommentatoren Landino und Vellutello drücken sich zwar auch hier ziemlich übereinstimmend aus. Doch Vellutello ist wie gewöhnlich kürzer und prägnanter. Er schreibt:

„Ne si giacque, dice, prima che la creasse Quasi torpente cioè quasi pigro et veioso perche il discorrere di Dio sovra queste acque cioè l' operar suo sopra di queste creature, Onde al principio di Genesis: Et spiritus Dei ferebatur super aquas. Procedè nè prima nè poi, Perchè procedere prima e poi significa tempo. . Et il Filosofo nel quarto de la Fisica diffinisce tempo non esser altro che misura di moto e moto non poter esser senza corpo . . ." „Er lag nicht, sagt sie, vor dem Schaffen wie betäubt d. h. gleichsam faul und müssig. Denn das Wort Gottes über den Wassern bedeutet sein Wirken über den Kreaturen. Daher der Anfang der Genesis: Und der Geist Gottes schwebte (wörtl.: ward getragen) über die Wasser. Er ging nicht vor nicht nach; denn das Vor- und Nachgehen bezeichnet eben die Zeit . . Und der Philosoph (Aristoteles) im 4. Buch der Physik definiert die Zeit nicht anders, denn als Mass der Bewegung, und Bewegung kann nicht ohne Körper sein."

Dem Italiener kommt hier eine dem Künstler nutzbare Übersetzung des Bibelworts zu statten. Seine Sprache

bietet im Ausdruck des schaffenden Wortes „dis — correre“ die sinnliche Bedeutung der stürmischen, umbrechenden Bewegung, die er eben dargestellt hat. In dieser Sinnlichkeit hält sich auch die Erklärung des Landino: „perchè il trascorrere di Dio cioè il discorso della creatione.“ „Denn das Durchlaufen Gottes das ist das Schöpfungswort“ (wörtl.: Diskurs — Durchlauf). Auch das Vor und Nach drückt er sinnlicher durch innanzi und poscia aus, was schon an das Vorn und Rückwärts hinschmeckt. Genug, um zu erkennen, wie dem Künstler seine sinnbildliche Metaphysik hier an die Hand gegeben wurde. Auch das „ferebatur“ der Vulgata nahm er im wortwörtlichen Sinne des „Getragenwerdens“ — Gottes durch die Engel.

Es kommt nun für die absolute (zeitlose) Punktualität der göttlichen Schöpfung in der Zeit, die der Künstler genial durch das Vor und Nach (Vorn und Rückwärts) des „nicht träge“ „dahinstürmenden“ Körpers ausdrückt („dimostra che la creazione fu fatta in instanti senza succession di tempo“ betont Landino!) noch eine Eigentümlichkeit des Urtextes in Betracht. Er braucht beim Schöpfungsbericht grade jene Mehrheitsform des Namens für die Gottheit, der, als „Herrschaftsplural“ gleichsam des heiligen Kurialstils, der geltenden Bibelerklärung gewohnt und unauffällig, dem metaphysischen Grübler doch im oben dargelegten Zusammenhang tiefere Bedeutung gewinnen kann. Diese göttliche Mehrzahl wäre dann im physischen Verstande die schaffende Gottheit in jedem möglichen Zeitpunkt. Ihr tritt in logisch-ethischem Verstande die Identität (Persönlichkeit) Gottes gegenüber. Bekanntlich führen die ersten Kapitel der Genesis diese

Unterscheidung streng durch: die Pluralität der physischen Gottheit, der Elohim und ihrer ethischen Singularität, des Jahve-Elohim (Bericht des Elohisten und Jahvisten). Der Maler dieser Schöpfungsbilder hat augenscheinlich von dieser Unterscheidung gewusst und der Bedeutung, die polytheistischer Hang und kabbalistischer Spürsinn dem „Pluralis exellentiae" des biblischen Gottes unterlegte. Er hat der göttlichen Gestaltung schaffender Naturkräfte, wie sie bis einschliesslich der rein natürlichen Erschaffung des Menschen das erste Kapitel der Genesis vorführt, einen völlig abweichenden Typus gegeben von dem sittlichen Gott, der im zweiten Kapitel die Ehe des Menschen schafft. Der Erschaffer der Eva — auf dem genauen Mittelbilde der ganzen Decke, was wohl zu beachten ist! — der „Gehilfin des Mannes", nicht des Menschenweibchens aus dem ersten Kapitel, ist ein uralter sorgenvoller Greis in einem weiten, bauschenden Mantel. Er ähnelt unter den Elohim am meisten dem segnenden Gotte auf dem Bilde zwischen der Darstellung des vierten und sechsten Schöpfungstages. In diesem Segnenden begegnet sich die sittliche Idee mit der Naturkraft. Die übrigen Darstellungen der Gottheit, auch derjenigen, welche nach 1, 27 der Genesis „den Menschen Ihm zum Bilde schafft", zeigen Männer in der Vollkraft der Jahre, in der enganliegenden Gewandung ihre muskulösen Körper spannend; den Erschaffer des Menschen mit nackten Armen in fast durchsichtigem Hemd. Es sind Elohim, die unendlichen Kräfte des Einen in Person, die denn auf dem Bilde der Scheidung von Licht und Finsternis auch in der Mehrheit und tiefsinnig genug im Dualismus auftreten. Denn wodurch konnte der Maler die Scheidung von Licht und

Finsternis drastischer zum Ausdruck bringen als in der sieghaften Geste des zugewendeten und in der stürmischen Flucht des abgewendeten Gottes. Jene scheint tatsächlich das Licht zu verbreiten, diese das mit der Geschwindigkeit der Lichtwellen zurückweichende Dunkel zu vergegenwärtigen. Sollte in der rücksichtslosen Ausprägung des Hintern bei dem blitzschnell Abfahrenden nicht auch schon die Übertragung jenes Dualismus auf das sittliche Gebiet, wie grade Luzifer ihn vertritt, zu spüren sein?

Aller Tiefsinn dieser Schöpfungsbilder scheint gesammelt in dem Bilde von der Erschaffung des Menschen. Auch hier steht die Auslegung ratlos vor dieser Vereinigung im einzelnen rätselhafter, im ganzen aber überzeugend wirkender, die Idee sprechend vertretender bildlicher Vermittlungen des Abstrakten. Wir heben hier für unser Vornehmen zwei Momente heraus.

Das erste ist jener einzigartige, eine neue Wissenschaft vorausnehmende Gestus des überspringenden elektrischen Funkens zwischen den ausgestreckten Armen des Schöpfers und des Geschöpfs. Wodurch kann von vornherein die Erweckung des spezifisch Menschlichen richtiger gekennzeichnet werden als durch die deutende Hand, diese demonstrative Erklärung des Ursprungs der Sprache, die lebendige Hieroglyphe der Menschwerdung, da die aufrechte Gestalt auch dem Affen eignet! Im Wink der göttlichen Schöpferhand, dem „nutus Dei", wie er auch der Figur des Erschaffers der beiden Sphären im vierten Schöpfungstage eignet, ist ihre Heranziehung für unseren Vorwurf bereits vorbereitet. Dass diesem wissenschaftlich prägnantesten Gestus nun grade die Mitteilung des göttlichen Geistes

übertragen ist, anstatt des kindlichen Einblasens an dieser Stelle der Bibel, muss in jedem Falle die Kraft der künstlerischen Intuition bewundern lassen, die aus den geringen Anlässen der alltäglichen Beobachtung zu so divinatorischen Schlüssen gelangt. Es heisst diese Bewunderung nur auf das wissenschaftlich berechtigte Mass zurückführen, wenn wir in der gelehrten Diskussion seiner Zeit an einem dem Künstler naheliegenden Orte analoge Anschauungen nachweisen. Sie finden sich in dem schon angeführten vierten Buche des Heptaplus von Pico über die Menschwerdung (de mundo humano id est de hominis natura); da heisst es im 1. Kapitel von der Übertragung des göttlichen Geistes auf den Erdenklos: „Jedoch zwischen dem irdischen Körper und der himmlischen Seelensubstanz bedurfte es eines vermittelnden Bandes, welches so entgegengesetzte Naturen gegenseitig verknüpfte. Zu dieser Aufgabe ward jenes zarte, hauchbare Körperchen ersehen, welches Ärzte und Philosophen ‚Geist' nennen." Verum inter terrenum corpus et coelestem animi substantiam opus fuit medio vinculo, quod tam distantes natures invicem copularet. Huic numeri delegatum tenue illud et spiritale corpusculum, quod et medici et philosophi spiritum vocant. Da nun die „geistige Substanz" dieser Korpuskulartheorie, aus der die von den Nervengeistern hervorging, eine leuchtende Substanz, substantia lucida, ist, so haben wir uns ihre Übertragung auf den Körper in der Tat nach der Analogie des Blitzes zu denken: auf unserem Bilde in jedem Falle als eine Ansteckung des menschlichen Körpers (gleich einer Kerze) durch das himmlische Licht. . . . . quemadmodum omnis coelorum virtus (ut

scribit Àricenna) vehiculo lucis ad terram transfertur, ita omnis animi virtus quam coelum vocabimus, omnis potestas vitae, scilicit motus et sensus, lucido spiritu intercedente ad hoc corpus terrenum, quod terram vocavimus, commeat et transfunditur. „... wie alle Kraft der Farben, nach Avicenna, durch die Schwingung des Lichts zur Erde gebracht wird (Vorahnung Newtons!), so wird jede Kraft der Seele, die wir Himmel nennen, jede Macht des Lebens, wie Bewegung, Sinne, durch Vermittlung eines leuchtenden Hauches in diesen Körper, den wir Erde nennen, übertragen." Ja, die Schlussformel, mit der die Genesis ihren Bericht von allen Schöpfungstagen schliesst („da ward aus Abend und Morgen der 1.—6. Tag"), wird als Allegorie für diese körperliche Übertragung des Himmelslichtes auf die Erde in der Erschaffung des Menschen in Anspruch genommen: Descendamus ad verba prophetae, apud quem primo videmus creari coelum et terram extremo scilicet nostrae substantiae vim rationalem et corpus terrenum, quae postremo, cum fit lux id est lucidus accedit spiritus, sic uniuntur, ut ex vespere et mane id est ex corporis nocturna et matutina animi natura unus sit homo; et quoniam (ut ostendimus) per hanc lucem omnis vitalis sensualisque virtus ad terram nostram descendit, merito aute lucis natale terra fuit inanis et vacua. „Gehen wir auf die Worte des Propheten (Mosis) zurück, bei dem wir zuerst Himmel und Erde geschaffen sehen, zuletzt unserer Substanz Geisteskraft und irdischer Körper, welche zuletzt, da Licht wird, d. h. der leuchtende Geist hinzutritt, so geeint werden, dass aus Abend und Morgen d. i. aus der Nachtnatur des Körpers und

der Morgennatur des Geistes ein Mensch wird; und da, wie gezeigt, durch dies Licht jede Lebens- und Sinneskraft zu unserer Erde herniedersteigt, so verdient die Erde vor Geburt (!) des Lichts öde und leer genannt zu werden." In der Tat sehen wir den Maler dieser Allegorie Rechnung tragen. Er hat seinen Adam auf eine völlig leere, von jeder Vegetation entblösste Erde hingelegt.

Dass wir selbst in solchen Äusserlichkeiten Bedeutung zu suchen haben, hat uns oben das Stückchen Vegetation im Winkel des Bildes vom vierten Schöpfungstage gezeigt und kann uns noch lehrreicher der viel besprochene dürre Baumstrunk vorführen, der in so eigentümlicher Weise die Vegetation auf dem Bilde von der Erschaffung der Eva vertritt. Er gilt allgemein, besonders bei Deutschen, als schreiendes Beispiel für Michelangelos Mangel an Natursinn und die fühllose Naturverstümmlung des Romanen. Allein er findet sich auch auf dem Bilde vom Sündenfall, wo Eva förmlich auf seiner Wurzel zu lagern scheint. Und dies Bild zeigt doch im Baume der Erkenntnis, mit der Schlange in den Zweigen, ein schönes und voll entwickeltes Stück Vegetation. Es ist aber die Kreuzholzlegende, mit der wir es hier zu tun haben. Sie verlegt den Baum, der dem höchsten Mass menschlicher Schuld zu dienen bestimmt war, der als untüchtig Frucht zu spenden auf den göttlichen Fluch hin verdorrt, bereits in das Paradies. Es ist der dürre Feigenbaum des Evangeliums, an welchen die Legende Judas sich aufhängen lässt. Dass er hier der Schuld der ersten Eltern nicht bloss zu assistieren hat, sondern nach der allegorischen Auslegung gradezu ihre

sofortige Wirkung in der Welt bedeutet, kann man aus folgenden kabbalistischen Thesen des Pico von Mirandola ersehen: Peccatum Adae fuit truncatio regni a coeteris plantis. Cum arbore scientiae boni et mali, in qua peccavit, Deus truncavit saeculum. Der dürre Ast also, unter dem — und mit ihm in auffallender Parallele! — Eva erschaffen wird, auf dem die Schuldige bei der Verwirkung der göttlichen Gnade gradezu sitzt, ist das Symbol des von ihr abgeschnittenen Reiches, des Saeculum im Gegensatz zur Ecclesia.

Noch ein Umstand endlich kann aus diesen kabbalistischen Allegorien Aufhellung erhalten, der in den Deckenbildern die Betrachter besonders fesselt und die Ausleger vielfach resultatlos beschäftigt hat. Das sind die Engel unter dem Mantel der Elohim, von denen einer auf dem Bilde der Erschaffung des Menschen zu Adam durch Blick und Haltung in sichtliche Beziehung tritt. Den rechten Arm des Schöpfers ängstlich fassend, recht eigentlich als ob er ihm in den Arm fallen, ihn vor etwas zurückhalten wollte, beugt er sich unter dem Arme vor, um auf Adam mit gespannten Augen und besorgter Miene hinzublicken. So müsste ein Schutzgeist blicken, der seinem Schutzbefohlenen zum ersten Male zugeführt wird. Ohne alle Frage haben diejenigen Ausleger recht, die in diesem Engel — sei er nun weiblicher oder männlicher Bildung — mehr sehen, als einen beliebigen Putto, den Rubens' Nachbildung aus ihm macht. Wir glauben jedoch durch unseren kabbalistischen Schöpfungsdeuter in der Lage zu sein, dies eigentümlich hervorgehobene Wesen sicher und in seiner Beziehung zu Adam ohne allen Zweifel bestimmen zu können.

Pico von Mirandola handelt in seinem dritten Buche de mundo angelico et invisibili über die unsichtbaren Lenker der sichtbaren Wesen. Im 5. Kapitel sagt er nun im Hinblick auf unseren Vorwurf: „Denn auch die Schrift versteht, wenn sie vom Menschen als Sohn Gottes durch Gnaden spricht, nicht den darunter, den wir da hinfällig und gebrechlich sehen, sondern eben den (nach dem Zusammenhang des Kapitels: im Himmel!), der ihn lenkt und den wir nicht sehen." (Nam et scriptura cum dicit hominem Dei filium per gratiam, hunc non intelligit, quem videmus caducum et fragilem sed qui regit hunc ipsum, quem non videmus.) Die Beziehung des Filius Dei im Himmel auf den hinfälligen und gebrechlichen Adam auf der Erde wird in dieser Ausführung als der des individuellen Schutzgeists recht ersichtlich, obwohl sie ursprünglich auf die Stelle des Evangeliums zurückgeht: „Was nennest du mich (den du siehst) gut? Niemand ist gut, als der einige Gott (den du nicht siehst)." Das Kapitel kommt auch am Schlusse darauf hinaus, dass „Christus, die Fülle der Tugend, in uns gebildet werde" („ut . . Christus plenitudo virtutum formetur in nobis"). Hierzu müssen aber alle unsichtbaren Engel (d. h. die unter dem Mantel Gottes verborgen sind) mitwirken. Unter ihnen werden nach Dyonisius Areopagita drei Ordnungen unterschieden, denen das Geschäft der purgatio, illuminatio et perfectio obliegt. Der mittlere Ordo hat die Aufgabe der Erleuchtung, die hier der mittlere Engel durch die Kraft seines Blickes im Platonischen Sinne übt. Ob in der eigentümlichen halb männlichen, halb (im Haarputz und den Brüsten) doch

mindestens an das Weib erinnernden Bildung des Engels nicht vielleicht doch eine Platonische Erinnerung anklingt an den hermaphroditischen Urstand des himmlischen Menschen? Wir fanden jedenfalls in des Künstlers Gedichten die Zerteilung der himmlischen Idealmenschen in die „zwei Hälften" der Geschlechter aus der Rede des Aristophanes im Symposion. (Vgl. ob. S. 40 f.)

Die drei Mittelbilder der Erschaffung der ersten Menschen und ihres Falls werden auf der anderen Seite — den Schöpfungsbildern entsprechend — von denen flankiert, welche die Geschichte der Sündflut zum Gegenstand haben. Diese Entsprechung ist in der spiritualistischen Deutung der Schöpfungsbilder schon so grundlegend hervorgetreten, dass wir sie nur zu berühren brauchen. Wie in der Sintflut die Bedrohung des Gesetzes durch die Heiden, so sah man in der Arche das Heilssymbol: Christus und die Kirche. Darin gipfeln die berühmten Fastenpredigten Savonarolas in Santa Reparata aus dem Jahre 1494. (Sermones quadragesimales super Archam Noe). Diese gaben das Sturmsignal für die „Revolution des Mönches". Sie waren selbst für ihn aufregend und haben sich wie allen Hörern, so sicher auch dem jungen Buonarroti unauslöschlich eingeprägt. „Ecce ego adducam aquas super terram" (Siehe, ich werde Wässer über die Erde bringen) — man lese, was Savonarolas Biographen (Cerretani, der jüngere Pico von Mirandola) über die Wirkung dieser Worte auf Florenz berichten!

Es ist auch schon (von Thode) für Michelangelos Lebensgeschichte beklagt worden, dass grade diese Predigten so ungenügend überliefert sind. (Venetiis s. a. [In Aedibus Petri de Nicolinis de Sabio:

sumptibus vero D. Franc. et Michael. fratr. Tremezinorum A. S. 1536. 8°.]) Es scheint nicht, als ob der deswegen hart angelassene Herausgeber die Schuld trage. Villari (a. a. O. I. 133) nennt bei der von ihm benutzten Ausgabe die St. Bernhardsdruckerei (ex officina divi Bernhardi). Die der Münchener Hof- und Staatsbibliothek zeigt vorn einen Kupferstich mit der „Sibylla“ (sic!) und der Beischrift auf Hebräisch, Griechisch und Lateinisch „sine me nihil potestis facere“, wie ein anderes Erbauungsbuch derselben Druckerei, aus dessen Titel einzig der Drucker und die Jahreszahl erhellt. Diese Ausgabe enthält keine Bemerkungen des Herausgebers über seine Bemühung, durch sein Latein den Predigten eine „mehr literarische“ Form zu geben, auf Grund deren Quétif u. a. ihre Echtheit bezweifelt haben. Dagegen entschuldigt er auf p. 164 b den Abbruch der Palmsonntagspredigt und die Lücke bis zur Osterpredigt. In der Zeit des Todes Savonarolas sei dies von den Arrabiati (a malevolis) vernichtet worden („subtracti“!), wie vieles andere Gute von ihm (multa alia sua in sacra scriptura). Auch dieser Rest sei nur wie durch ein Wunder (quasi miraculose) gerettet worden. Zugleich bittet er unablässig (in zwei Vorreden) um Entschuldigung für die fehlerhafte Ausgabe. Man solle das Gold „aus dem Dreck“ (aurum ex eo perinde ac de stercore) heraussuchen, wie Virgil vom Ennius sagte. Das macht einen durchaus ehrlichen und zuverlässigen Eindruck. Er hat vielleicht nur, um aus den halbverkohlten Blättern etwas herauszubringen, zum Latein gegriffen, worin ihm Füllsel zur Ergänzung der Lücken zu Gebote standen. „Der gelernte Prediger“ (instructus predicator) werde es sich schon

so ergänzen können!“ Er hat schwerlich ein Konzept Savonarolas selber benutzt, worauf die durchgehenden Siegel und Abkürzungen des Druckes weisen könnten. Denn Savonarola pflegte zwar seine Predigten im Volgare zu halten, sie aber, wie alle seine Schriften, lateinisch auszuarbeiten. Durchbrechendes Italienisch (wie z. B. p. 43: vogliono pigliare ogni cosa per piacere, per curiosità u. a.), wo sich der Herausgeber gar nicht anders zu helfen weiss, beweist gegen diese Annahme.

Gleichwohl sind selbst diese kümmerlichen Reste im ganzen unschätzbare Zeugen für die Bekanntschaft des Künstlers mit der spiritualistischen Bibelauslegung. Auch der methodische Gelehrte, dem wir sie oben, der Einfachheit und Übersicht halber, entnahmen, stand ja im Banne des Mönches von S. Marco. Im einzelnen aber müssen uns die Predigten über die Sündflut den Mangel eines ähnlichen methodischen Werkes über sie, wie das Picos über die Schöpfung, ersetzen. Der Sturm leidenschaftlicher Aufregung, der das Höhenbild menschlichen Jammers und Verzweiflung in der Sixtina durchbraust, kann auch nur eine solche Anregung gehabt haben. Nach dem Vorbericht begann der Prediger mit „der Vernichtung alles Fleisches, das sich auf die Berge zu retten suchte, während der 40tägigen Flut“. Es diente ihm zur Schilderung von „Sodom und Gomora“, d. h. der Folgen des sündhaften, lieblosen Zustands der Welt. Vielleicht sind die furchtbaren Schilderungen des Kampfes ums Dasein auf dem Gemälde — die Frau, die mit der Keule den Eindringling in ihren Kahn vertreibt, den Mann mit der Axt, der das gleiche am Boden der Arche tut — von hier aus eingegeben. Denn in den sonst von den Künstlern

benutzten klassischen Mustern der grossen Flut (Ovid Metam. I 260—312) finden sie sich nicht.

Ein besonders erwünschtes Licht werfen aber die Predigten — durch das vornehmliche Thema ihrer erhaltenen Reste — auf das seltsamste und meist beanstandete der Sündflutbilder: den trunkenen Noah mit seinen Söhnen. Gewiss! Dieser eigentümliche Vorwurf im Rahmen der hohen Dichtung dieser Fresken ist öfter in der Kunst des voraufgehenden Zeitalters behandelt worden; zum Hohn der Juden, wie es heisst, deren Verrat an Christus man hier alttestamentarisch vorgebildet fand. Klaczko (Jules II p. 367) hat schon die Stellen aus dem Speculum humanae salvationis (cap. 37 f.) des 14. Jahrh. und das Gegenbild zur Dornenkrönnng aus der Biblia pauperum mit der bezüglichen Unterschrift beigebracht, die die Vergleichung des pietätlosen Cham mit den höhnenden Juden erweist. Welch nachdenkliche Umkehrung des tatsächlichen Verhältnisses! Grade in diesem Mythos hat sich der semitische Hass gegen die chamitische d. i. ägyptische Entweihung des Göttlichen theologisch verkörpert. Der Noachidische Stammvater der Juden Sem (= das Wort!) erscheint darin als erster Wahrer der Pietät gegen das Geheimnis und wird hierin von Japhet, seinem älteren Bruder (dem „Ausgebreiteten", den grade die christlichen Völker als ihren Stammvater betrachten), unterstützt.

Die spiritualistische Deutung der seltsamen biblischen Erzählung vom trunkenen Weinspender Noah — dem „Dionysos im heiligen Lande" — bewahrt auch ihren alten theologischen Sinn. Es handelt sich hier um den Gegensatz von gläubiger Pietät und

wissenschaftlicher Rücksichtslosigkeit und nicht um den zwischen Judentum und Christentum. Nur von hier aus aber ist, selbst wenn Savonarolas Predigten es nicht bis ins einzelne nahelegten, Michelangelos Bild zu begreifen. Seine Noahssöhne sind ernste, höchst bedeutende Jünglinge, keine dummen Jungen, die über einen losen Streich zanken, wie etwa am Säulenkapitäl des Dogenpalastes in Venedig. Im Gesichte des die Decke zuziehenden Sem liegt mit der Rücksicht des liebenden Sohnes der Schmerz verwundeter Pietät. Japhet hat den Arm um Cham geschlungen in eifriger Diskussion. Wenn man die beiden abgetrennt betrachtet, wie (sicher nicht ohne eine derartige Absicht) der Stich Marc-Antons im Berliner Kupferstichkabinett, so glaubt man zwei junge, geistvolle Philosophen mit einander disputieren zu sehen. Cham, ganz nackt von hinten gesehen, weist dann mit dem Zeigefinger nur demonstrierend nach unten. Er ist gewiss ein Aristoteliker, wie sein auf ihn einsprechender, mit ausgebreiteter Hand nach oben weisender Bruder ein Platoniker. So aber greift Savonarola ihre Typen wirklich, um sie, er selbst als Vertreter Sems, unablässig disputieren zu lassen. Dabei wird Cham, der Aufdecker des Geheimnisses, sogar zum Vertreter der kontemplativen Mystik (Cham vero . . . pro contemplativis ponetur p. 17), der (p. 42b), zur Entrüstung des Predigers, die Unfreiheit des Willens verficht. Denjenigen, die aus Savonarola gern einen italienischen Luther machen, diene dergleichen zur Aufklärung.

Ebensowenig ist der trunkene Noah Michelangelos der volle Silen, über den man sich lustig machen könnte. Er zeigt auch in dieser Lage Haltung und Körperformen

des ehrwürdigen Patriarchen. Auf seinem schlafenden Gesicht liegt ein Ausdruck tiefernster Versunkenheit, wie er Betrunkenen nicht grade eignet. Das kommt schon darin zum Ausdruck, dass sein Kopf nach vorn geneigt ist. Man halte dagegen die Kopflage des Barberinischen Fauns. Der „Arbeiter im Weinberge des Herrn" mit dem Spaten führt im Hintergrunde Noahs Sache vor dem Beschauer. Man hat Ähnlichkeit zwischen den beiden Köpfen gefunden und nennt ihn „den grabenden Noah"; was nur in diesem spiritualen Sinne angeht, da Michelangelo schwerlich die gleiche Person zweimal ins Bild bringt. (Die Louvrezeichnung mit dem — anders gewendeten! — Grabenden, jetzt im Freyschen Corpus Inf. 25, setzt Frey, gegen Steinmanns Identifizierung mit dem „grabenden Noah", dem Stil nach vor die Zeit der Sixtinafresken.) Den Vergleich vom „Graber des Weinbergs" (agricola all' orto) führt Dante (Par. 12, 70 ff.) durch beim heil. Dominikus. Die Verse mögen auf den Dominikaner Savonarola damals oft genug angewendet worden sein. Savonarola jedenfalls fasst Noah nur im spiritualen Sinne und preist in der Palmsonntagspredigt (p. 162) seine Trunkenheit unter den sieben von Gott zu erbittenden Gaben. Denn sie gibt in der Liebe alles hin, wie der Trunkene alles aufdeckt, für den Nächsten. Sie sage: Herr dein Wille geschehe! (Quinta ebrietas, quia per amorem quis efficit tanquam ebrius, nam omnia parvifacit — im Hinblick auf den Noah ist wohl sicher patefacit zu lesen! — et totum se effundit per charitatem ad proximos unde dicit: fiat voluntas tua etc.).

Auch Dante geht weit in den Lobpreisungen der spiritualen Betrunkenheit. Im Anfang des 27. Gesanges

des Paradiso ergreift ihn das „Gloria“ im Himmel so, dass der süsse Sang ihn trunken macht.

Sì che m'inebriava il dolce canto.

Alles was er sieht, scheint „ein Lachen des Universums“, weil sein Rausch ihm durch Gesicht und Gehör zugleich eingeht:

perchè mia ebbrezza
Entrava per l'udire e per lo viso.

Par. 30, 67 nennt er die kreisenden Lichter der Seligen, die „lebendigen Funken“ (faville vive) des Empyreums, berauscht (inebriate dagli odori).

Dante hat denn auch das letzte, die Sündflut, versöhnlich abschliessende Bild eingegeben, das in den die Sündflut ankündigenden Predigten des Mönchs wohl kaum eine Stelle gefunden hat.

E fanno qui la gente esser presaga,
Per lo patto che Dio con Noè pose,
Del mondo, che giammai più non si alaga.

... Und macht so weissagen das Volk der Erden,
Durch jenen Pakt, den Gott mit Noah schloss,
Der Welt, die nunmehr sollt verschonet werden.

Par. 12, 16–18.

Das bezieht sich auf den Regenbogen, das „Wahrzeichen des Bundes“, den Gott auf Noahs Opfer hin (1 Mos. 8, 21) „zwischen sich und der Erde“ schloss, „dass nicht mehr hinforrt eine Sündflut komme, die alles Fleisch verderbe“ (1 Mos. 9, 8—17). Durch diese Anordnung wird „alles Volk Weissager“ (la gente presaga): das Thema des Propheten Joel an dieser Decke. Denn der Regenbogen gewährt die einzige von der Bibel anerkannte, allen gemeinsam, nicht bloss Auserwählten zuteil werdende Zeichendeutung. Von dieser Seite hat der Maler das „Opfer Noahs“ aufgefasst. Er

lässt Noah gen Himmel, auf das Wahrzeichen Gottes weisen. Sein Weib liest gespannt von seinen Lippen die Offenbarung, die ihm darüber zuteil wird. Die Flamme des Herdes schlägt in dem Augenblicke oben aus ihm heraus, ein gutes Augurium, während eines der Kinder die Flamme unten anbläst. Die älteste Tochter entzündet einen Scheit an der Flamme des elterlichen Herdes zum Zeichen, dass diese Opferhandlung in der Menschheit fortwirken soll für alle Zeit. Aber auch die Tiere nehmen Teil daran, denn das weissagende Opfer gilt nicht bloss den Menschen, sondern „allem Fleisch" (anima vivens universae carnis l. c. 9, 16).

Die Deckenbilder sind in der Scheinarchitektur der Decke derart begründet, dass sie zwischen den Querbalken Ausblicke in den Himmel eröffnen. Diese ansprechende Motivierung ihrer architektonischen Stellung — nach v. Geymüller — trifft auf die Schöpfungsbilder, die sich im Himmelsraume abspielen, im eigentlichen Sinne zu. Aber auch die Sündflutbilder berechtigt dazu ihre spirituale Bedeutung. Denn es handelt sich in ihnen um das Verhältnis des Himmels zur abgefallenen und mit ihm wieder versöhnten Menschheit: die Wolkengewässer der grossen Flut und den Friedensbogen der Gnade des Gerechten.

Im systematischen Anschluss daran senken sich die Zwickelbilder und Stichkappen des Gewölbes zur Erde, zur Zeitlichkeit, herab. Auch in ihnen zeigt sich der Gegensatz von Abfall und Gnade durchgeführt. Diese waltet in den „Zelten Sems", deren Abbild die dreieckige Form der Stichkappen gibt: im Frieden gedrückten, mühe- und entbehrungsvollen Familiensinnes, der in seinem Schosse das ewige Unterpfand der Zukunft des Gerechten birgt.

Jener tritt in den grossen Eckbildern hervor, schon in der Form Verkehrungen der Zelte, die in ihnen ins Riesige gesteigert und auf den Kopf gestellt erscheinen. Sie vereinigen sich dann auch in der durchgehenden Vorführung des gleichen Inhalts: Verkehrung des Verhältnisses des Menschen zu seinem Schöpfer in eitlem Hochmut, ungläubigem Trotz, sowie dessen strafende Erniedrigung durch schwache, unscheinbare, niedrige Vollstrecker des himmlischen Zornes.

Unter den Eckbildern der Decke kennt man längst die Anregung Hamanns,

> un crocifisso dispettoso e fiero
> nella sua faccia e cotal moria,

„des Hochmut und Verachtung Blickenden am Kreuze der so starb", durch Dante (Purg. 17, 25 ff.). Dagegen ist David als Besieger des Goliath in der divina Commedia nicht vertreten, sondern nur als Büsser, Psalmensänger und Tänzer vor der Bundeslade (Inf. 4, 58. 28, 138. Purg. 10, 65. Par. 20, 38. 25, 72. 32, 11); wohl aber an der letztgezählten Stelle Judith, deren Opfer Holofernes, zugleich mit dem der Skythenkönigin Tomyris Cyrus, unter den abschreckenden Reliefbildern für die Stolzen (Purg. 12, 55—60) vorkommt.

Etwas von einander getrennt, stellt auch Petrarca im trionfa della fama II v. 44—46 und 118—120 Tomyris und Judith zusammen, „la vedovetta ardita — che 'l folle amador del capo scemo" (das kühne Witwelein, das seinen tollen Liebhaber um einen Kopf kürzer machte.) Ihre breite Vorführung im trionfo d'amore III 52—58 verdient wohl zu den Anregungen des Bildes gezählt zu werden: Vedi qui ben fra quanta spade e lance — Amore'l sonno ed una vedovetta —

Con ben parlar e sue pulite guance — Vince Oloferne; e lei tornar soletta — Con un'ancilla e con l'orribil teschio, — Dio ringraziando a mezza notte in fretta.

Ich sah wie zwischen Schwertern, Eisenstangen
Der Schlaf, die Liebe und ein Witwelein
Mit schönen Reden und mit holden Wangen
Schlug Holofern, und wie sie kehrt allein
Mit ihrer Magd und seinem grausen Schädel
Um Mitternacht; es mocht ihr eilig sein.

An die Bedeutung des Judithmotivs in Florenz (Donatellos Statue in der Loggia: „exemplum salutis publicae cives posuere 1495") darf wohl erinnert werden. Führt v. Geymüller (a. a. O. S. 52) doch sogar Architekturmotive der Decke — die Stäbe an den Ecken der Piedestale — auf den Einfluss des Sockels der Donatelloschen Judith zurück. (Vgl. hiergegen jetzt den Einspruch Freys, Quellen u. Forschg. I. 81.)

Die Laokoongruppe, die gewöhnlich als Anregerin des Schlangenbildes figuriert, vermag ich in keiner seiner Schlangenanfallmotive zu entdecken. Wohl aber die grausigen Schlangencapitoli (XXIV f.) des Inferno, die da machten, „dass ihm die Schlangen freund wurden" (da indi in qua mi fur le serpi amiche) nämlich als Rächerinnen! Die herrliche Oxforder Rötelzeichnung (Berenson No. 1564 Abb. CXXXV, Steinmann II Anh. I Abb. 32, Frey, Corpus Taf. 51) gibt dafür ausreichende Belege. Frey spricht mit Grund Zweifel aus, dass sie in dieser Form als Vorstudie für das Eckbild der Sixtina habe dienen können. Sie zeigt dafür um so lehrreicher, auf welchem Wege das biblische Bild sich aus Dante heraus gestaltet hat. Dagegen hat die Rötelskizze für ein Tondo in den Uffizien (zuerst in der Rivista d'Arte II

[1904] p. 28 ff. Em. Jacobsen und P. Nerino Ferri Neuentdeckte Zeichnungen Michelangelos in den Uffizien zu Florenz. Lpz. 1905, Taf. XVII; bei Steinmann II Anh. I Abb. 34) mit der Schlangenerhöhung nichts zu tun, wie wir noch sehen werden.

Das Oxforder Blatt zeigt zwei grosse Gruppen. In der unteren, ruhigen, durchwegs nach rechts gewendeten, mit den zwei zu besserem Ausblick in die Höhe Gehobenen (prächtige Studie dafür im British Museum bei Frey Taf. 45) erkennt man das biblische Motiv (4 Mos. 21, 9) der Heilung vom Schlangenbiss durch Anblick der aufgerichteten „ehernen Schlange". Die obere Gruppe dagegen hat mit dem kurzen biblischen Vermerk über die todbringenden feurigen Schlangen im Volke Israel (v. 6) gar nichts gemein, als das allgemeine Thema des rings herum angedeuteten Schlangengezüchts. Der nackte Trupp dieser Gruppe stürzt in jähem Lauf, Hals über Kopf purzelnd, vor Angst brüllend auseinander. Dadurch aber lassen sich hinten zwei ganz parallel hintereinander in gleicher Stellung gezeichnete Kerle nicht abhalten, nach oben hin das freche Zeichen der „Feige" zu machen. Vorn prügelt gar einer mit einer Keule einen sich vergeblich Wehrenden, den er über sein Knie zwingt. In der Kopie nach dieser Gruppe in den Uffizien (nach Ferri und Jacobsen von A. D. Gabbiani bei Steinmann II Anh. I Abb. 33) tritt das alles ganz klar hervor. Die Situation des Laufes, der Nacktheit und der Angst malt nun Dante aus (Inf. 24, 91 ff.) zum Unterschied von der Bibel zugleich mit den hervorstechenden Typen der von den Schlangen Angefallenen auf dem Oxforder Blatte:

Tra questa cruda e tristissima copia
Correvan genti nude e spaventate,
Senza sperar pertugio o elitropia.

Con serpi le man dietro avean legate:
Quelle ficcavan per le ren la coda
E il capo, ed eran dinanzi aggroppate.

Ed ecco ad un, ch'era da nostra proda,
S'avventò un serpente, che il trafisse
Là dove il collo alle spalle s'annoda.

Durch dieser Otternzucht grässliche Reihn
Lief nacktes Volk voll Angst. Denn ganz umrungen,
Konnt weder Loch noch Zauber sie befrein.

Dem hatten sie die Hände rückgezwungen
Dem schnürte fest die Hüften zu ihr Band
Dieweil sie vorn mit Kopf und Hals verschlungen.

Und sieh da, einem vorn an unserem Rand
Naht eine Schlange, die ihn grad durchstach,
Wo ihm der Hals in seinen Schultern stand.

Die beiden erst Beschriebenen wird man vorn in der Gruppe links, den letzten in der Mitte „vorn am Rande" leicht entdecken dadurch, dass er mit den aufgehobenen Armen die Schultern zu decken sucht. Auch bei Dante stürzt er in sich zusammen, wie in epileptischem Anfall (v. 112 ff.):

E qual è quei che cade, e non sa como,
Per forza di demon ch'a terra il tira,
O d'altra oppilazion che lega l'uomo...
Wie einer hinfällt, eh' man sich's versieht,
Sei's dass ein Dämon, sei's ein Nervendruck
Ihn wie im Knäuel auf den Boden zieht...

wobei er zu Asche verbrennt. Denn auch bei Dante sind die Schlangen „feurig" wie in der Bibel. Aber der Verbrannte steht sofort wieder von der Erde auf und zwar so rasch, als „man ein O und I schreibt"

(Nè O si tosto mai nè I si scrisse v. 100). Dies OI findet sich nun über der Gruppe rechts oben im Blatte, das I im O drinnen steckend und so das Loch (pertugio) markierend, in das sich die Verdammten gern retten möchten.

In dem Rückwärtsstehenden rechts über ihm, der sich mit beiden Armen gegen enge Umschlingung wehrt, dürfen wir wohl die grause Szene 25, 49 ff. erblicken, da einer mit einem sechsbeinigen Ungetüm so zusammenwächst, dass man nicht mehr erkennt, was Mensch und Schlange ist. Ursprünglich sind es nämlich drei Verdammte (25, 35 ff.) wie hier. Verwundern wird sich der Kenner Michelangelos, in dem Prügelnden rechts vorn die Gruppe „Herkules und Cacus" (s. ob.) wiederzufinden. Gleichwohl wird Cacus als verdammter dieses Kreises (der Räuber und Diebe) mitten unter den beschriebenen Greueln (25, 17—34) breit aufgeführt, wie er „wegen seiner Räubereien unter der Keule des Herkules hundert Schläge erduldet, bei deren zehntem er schon das Bewusstsein verliert":

Onde cessâr le sue opere biece
Sotto la mazza d'Ercole che forse
Gliene diè cento, e non senti le diece.

Die Beziehung auf ein weit späteres Werk könnte die Meinung unterstützen, dass wir es in dem Blatte mit gar nichts zum Sixtinischen Eckbild gehörigen zu tun haben. Das wird aber durch das zweite Gruppenbild des Blattes doch alsbald widerlegt und nicht bloss dadurch, wie wir gleich sehen werden. Dante beobachtet diese Greuel von der Brücke aus, die über die Höllenschlucht (bolgia) führt. Nicht dadurch allein erklärt sich das Feigenstechen nach oben — in der

Richtung des OI — bei den beiden Auffallendsten der Gruppe. Es ist der Kirchendieb Vanni Fucci aus Pistoja, der aus Wut, von Dante hier getroffen zu werden, ihm nach oben sprechend Übles prophezeit und die den bösen Blick (malochio) abwehrende Feige gegen Gott mit beiden Händen sticht. Für den andren muss Dante bis ins graue Altertum zurückgreifen, um einen ihm an Frechheit Ähnlichen zu finden. Daher ihre Parallelität auf der Zeichnung. Dieser ist Capaneus, einer der „Sieben gegen Theben", der „Verächter des Rechts und der Götter" (Superum contemptor et aequi des Statius Thebais III, 572), den gleichfalls die Strafe, Jupiters Blitz, nicht einzuschüchtern vermochte (Thebais X, 892 ff. vgl. Inf. 14, 46—48):

Al fine delle sue parole il ladro
Le mani alzò con ambeduo le fiche,
Gridando: Togli, Dio, chè a te le squadro.

Per tutti i cerchi dello inferno oscuri
Spirto non vidi in Dio tanto superbo,
Non quel che cadde a Tebbe giù de' muri.

Und so beendete der Dieb sein Schelten,
Dass er mit jeder Hand die Feige stach
Und schrie: da nimm sie, Gott, dir soll'n sie gelten...

In allen Kreisen, selbst der tiefsten Höllen
Hab ich solch frechen Geist nicht mehr gesehn,
Auch den nicht, der da fiel auf Thebens Wällen...

Inf. 25, 1—3, 13—15.

Diese ungeheure Fratze ist es denn auch, die in ihrem weiteren Verfolg bei Dante das Bindeglied zwischen dem Studienblatt und dem Fresko in der Sixtina bildet. Seine Konzeption lässt sich grade auf dem Blatte mit Händen greifen. Als Kontrastvorstellung zu den Schlangengesichten des Dichters kam dem

Zeichner die Erinnerung an den heilenden Ausgang des ähnlichen in der Bibel. Er entwarf ihn als Gegengruppe auf demselben Blatt. Seine spirituale Deutung auf den am Kreuz erhöhten Leichnam Christi entschied seine Aufnahme in den Kreis der Eckbilder des Sixtinischen Gewölbes. Hier aber musste der Idee nach die Bestrafung des selbstsüchtig trotzigen Unglaubens der Israeliten gleichfalls zum Ausdruck kommen. So wurden denn die beiden Gruppen in der, jetzt der Welt bekannten, Form in den dreieckigen Zwickelraum zusammengefasst.

Diese Form musste sich nun dem Raume entsprechend völlig ändern, in beiden Gruppen dicht zusammenziehen. Nur die geistigen Motive blieben. Hier das Anstarren des Heilsbildes der Schlange mit dem ausgestreckten, gebissenen Arme, wie schon in der British-Museum-Studie (Frey Taf. 45). Daneben die Bisse und Umschlingungen der Höllenschlangen Dantes. Und hier finden wir als Hauptmotiv in der Mitte wieder den Vanni Fucci, auf den schon bei seinem Feigenstechen auf der Oxforder Zeichnung eine Schlange aufschiesst. Er wird von einer Schlange vornüber gerissen. Eine andere umflicht ihm den rechten Arm so, dass Kopf und Schwanz zusammentreffen. Das ist gleich die Fortsetzung des angeführten Eingangs des Gesanges (XXV, 5 ff.), die Erklärung von Dantes Schlangenfreundschaft:

Perch' una li s' avvolse intorno al collo,
Come dicesse: non vo' che più diche,
Et un' altra alle braccia, e rilegollo
Ribattendo se stessa si dinanzi
Che non potea con esse dare un crollo.

Da schlang die eine sich ihm ums Genick,
Als spräche sie: Du sollst nichts weiter sagen,
Und eine andre, dass sie fest ihm zwick'
Die Arme, macht' um jenen einen Kragen
Mit Schwanz und Rachen, dass er nicht mehr zück'.

Auch das Motiv fehlt nicht (v. 104):

dass aus dem Schwanz die Schlang 'ne Gabel machte
Und der Befallne zog die Füsse ein.

Che il serpente la coda in forca fesse
E il feruto ristrinse insieme l' orme.

Ebenso finden sich rechts die beiden um den Gürtel Angefallenen, von denen der eine (in den Nabel Gestochene) niedergefallen ist und mit ausgestrecktem Arm und hochgezogenen Füssen unter dem andern hervorragt (v. 82 ff.)

Cosi parea venendo verso l' epe
Degli altri due un serpentello acceso
Livido e nero come gran di pepe.

E quella parte, donde prima è preso
Nostro alimento, all' un di lor trafisse;
Poi cadde giuso innanzi lui disteso.

Lo trafitto il mirò, ma nulla disse,
Anzi co' piè fermati sbadigliava
Pur come sonno o febbre l' assalisse.

Da nun erschien, sich wendend wider 'n Bauch
Der beiden andern eine Schlang entschlossen,
Schwarzgelblich wie die Frucht vom Pfefferstrauch.

In jenen Teil, mit dem zuerst genossen
Wir unsre Nahrung haben, sie ihn stach,
Dann fiel der nieder, vor ihm hingegossen.

(So übersetze ich gegen die mir bekannten deutschen Übersetzer; genau wie hier bei Michelangelo der eine der beiden am Bauche Angefallenen hingefallen ist, so dass er unter den andern zu liegen kommt.

Denn fiele die Schlange hin, wie jene übersetzen, so könnte er sie nicht grade anstarren, wie es bald heisst, noch wie im Schlaf oder Fieber die geschlossenen Beine hochziehen, — „co piè fermati sbadigliare“ nicht: „gähnen,“ was hier gar keinen Sinn gibt! — wie auf unserem Bilde.)

Er starrt sie an, ohn dass er ein Wort sprach,
Und wie vom Fieber oder Traum bezwungen
Zog er die festgeschlossnen Beine nach.

Das gegenseitige Anstarren zwischen Schlange und Mensch, das geistige Grundmotiv des Bildes im heilenden (rechts) und tödlichen Sinne (links im Bilde) wird im nächstfolgenden Verse (91) noch besonders ausgeführt:

„Egli il serpente e quei lui riguardava“

zugleich mit dem, bei dem linken von Michelangelo aufgegriffenen, Motiv des Austausches des Hauches:

L'un per la piaga e l'altro per la bocca
Fumavan forte e il fumo si scontrava.

Er sah die Schlang' an und sie ihn zur Stunde.
Und da sie beide dampften, Mensch und Tier,
So mischte sich der Dampf von ihrem Munde.

3. Medaillons und Träger (Das Himmelsgewölbe)

Von den Medaillons kann ich des Elias Himmelfahrt Inf. 26, 34 ff. nachweisen:

E qual colui che si vengiò con gli orsi,
Vide il carro d' Elia al dipartire,
Quando i cavalli al cielo erti levorsi.

Und wie der, der sich rächte durch die Bären,
(nämlich Elisa an den Buben)
Den Wagen des Elias fahren sah
Und seine Rosse sich gen Himmel kehren ...,

letzteres genau das Motiv des Bildes! Die beiden deutenden Finger der emporgehobenen Rechten des Elias können sehr wohl auf die Prophezeiung der zwei Bären gehen, die den zurückbleibenden Elisa (Kön. 2. 2, 24) rächen sollten. Die Anbringung des Medaillons mit der Apotheose des Propheten der Stärke Israels — „Wagen Israels und sein Lenker!" (Kön. 2. 2, 12) — grade über Jeremias, dem Propheten seiner Ohnmacht ruft Condivis Ausspruch in Erinnerung, dass die Madaillons wie Kehrseiten zu ihren Hauptbildern in Beziehung stehen (. . nei quali a uso di rovesci son fatte varie storie, tutte appropostio però della principale). Über dem Auffahrenden wölbt Gott den Himmel! Absalon, die Bestrafung des undankbar-ungehorsamen, geliebten Sohnes, der Inf. 28, 137 f. mit Ahitofel, seinem schlimmen Ratgeber vorkommt, steht zwischen dem segnenden Gottvater und dem Gerichtspropheten Daniel. Der graubärtige Opferer mit dem Messer in der erhobenen Rechten steht zwischen dem die Feste (des Gesetzes) wölbenden Gottvater und der Libyca, was meine Anschauung, dass in der Geste dieser Sibylle die Opferung der sibyllinischen Bücher zum Ausdruck komme, bestärkt. Er könnte natürlich Abraham sein. Die Studie zur Opferung Isaaks in der Casa Buonarroti (bei Steinmann II Anh. I Abb. 23) weicht jedoch völlig ab in Anordnung, Stellungen und dem Kopfe des Opferers. Berenson (I p. 223 u. II v. 1417) erklärt sie für weit später, aus der letzten Zeit des Zeichners. Em. Jacobsen (Repert. f. Kunstwiss. XXX 394) schliesst sich dem, gegen Steinmanns Widerspruch an. Solange die beiden — auf der Studie vorhandenen — unveräusserlichen Attribute

ABSALONS ENDE

des Isaakopfers, der in die Hand fallende Engel und der Widder auf diesem stark verdunkelten Medaillon nicht nachgewiesen werden, kann es auch der Mann des Tochteropfers Jephta oder sein klassischer Schuldgenosse Agamemnon sein. Und diese beide haben den Vorzug, gemeinsam bei Dante vorzukommen. Pug. V 64 ff.:

Non prendano i mortali il voto a ciancia:
Siate fedeli et a ciò far non bieci
Come fu Jepte alla sua prima mancia,

Cui più si convenìa dicer: Mal feci
Che servando far peggio; e così stolto
Ritrovar puoi lo gran duca de' Greci;

Onde pianse Ifigenia il suo bel volto
E fé pianger di se e i folli e i savi,
Che udir parlar di così fatto colto.

Nehmt, Sterbliche, Gelübde nicht für Spiele!
Seid treu und jeder sorge, dass er nicht
Wie Jephta gleich beim ersten Opfer schiele.

Gebessert hätt' die Sach' er durch Verzicht.
Sein Halten macht sie schlimmer; und so zeigte
Sich auch der Griechen Herzog als ein Wicht.

Drum Iphigenie ihr schönes Antlitz neigte
Und weint' und machte weinen Dumm' und Kluge,
Dass einem solchen Ritus man sich beugte.

Ich meine mitunter in dem Dunkel meiner Photographie den Kopf einer Hirschkuh auftauchen zu sehen am Kopfende der Opferstätte. Nach dem Vorausgegangenen können wir Michelangelo mit der Autorität seines Dichters die klassische Variante eines bis zum Überdruss behandelten biblischen Motivs (das übrigens gleich in der ersten Lünette bei Abraham schon behandelt ist) wohl zuzutrauen.

Die übrigen Medaillons hat Steinmann mit Autorität Vasaris nach den „Büchern der Könige“ erklärt; deren Michelangelo wie Vasari übrigens mit ihrer Kirche vier zählten (die Bücher Samuelis als die zwei ersten), was Steinmann (II, 261) nicht zu wissen scheint. Keine dieser Erklärungen hält genauerer Nachprüfung Stich. So deutet Steinmann das Medaillon mit der Tötungsszene zwischen Jesaias und dem Noahsopfer als den Tod des Uria. Dieser wird in der Schrift ohne alle kennbaren Nebenumstände erzählt. Hier aber hätte diese Deutung schon der Umstand verhindern müssen, dass hinter dem Hingesunkenen noch ein zweites Opfer kniend seines Schicksals harrt. Betrachtet man aufmerksam ihr Gebaren — die erhobene greifende Hand des Hingesunkenen und die gegen sich selber gekehrten Arme des Knienden — so drängt sich die richtige Deutung auf: Saul und sein Waffenträger in Gilboa (1. Samuelis 31, 4. 5). Saul hat sich eben den Tod gegeben — seine Gebärde zeigt, wie er das gegen sich gezückte Schwert gehalten hat — und der Waffenträger bereitet sich eben, da die Angreifer dicht herankommen, das gleiche zu tun:

O Saul, come in su la propria spada
Quivi parevi morto in Gelboè,
Che poi non senti pioggia ne rugiada!

O Saul, über dir der eigene Degen!
Wie lagst getötet du in Gelboë,
Das darum nie mehr spürte Tau und Regen . .

nämlich nach der Verwünschung Davids in seiner Totenklage auf Saul, II Samuelis 1, 21. Die Stelle im Dante, der der Künstler diese Anregung entnahm (Purg. 12, 40—42), kann wohl als der Mittelpunkt seines persönlichen Verhältnisses zu ihm gelten. Das Bild von „Saul

SAUL UND SEIN WAFFENTRÄGER AUF GILBOA

in Gilboa" gehört zu den plastischen Kunstwerken Gottes, die im untersten Umring des Reinigungsberges zur Warnung und Belehrung für die Stolzen angebracht sind. Ganz in diesem Sinne — der bislang noch nicht beachtet wurde — hatte schon Luca Signorelli in der S. Briziokapelle zu Orvieto diese Anregung Dantes zu den Sockelbildern seines jüngsten Gerichtes benützt und zwar gleichfalls in der Form einfärbiger Medaillons, grau in grau, ihrem Charakter als Skulpturen bei Dante gemäss. (Vgl. Crowe u. Cavalcaselle IV 1, 22 ff. d. D. Ausg. Rob. Vischer, Luca Signorelli S. 193 ff., 300 f. F. X. Kraus, Luca Signorellis Illustrationen z. Div. Comm. Freib. 1892. L. Volkmann, Ikonographia Danteska, Lpz. 1897, S. 71 f. Alfr. Bassermann, Dantes Spuren in Italien. Kl. Ausg. S. 843 ff.)

Colui che mai non vide cosa nova
Produsse esto visibile parlare
Novello a noi, perchè qui non si trova,

Der dessen Auge niemals neues sehen,
Schuf diese plastischen Erinnerungen,
Uns unerhört, weil nie bei uns geschehen!

Die Kunstwerke sind von reinweissem Marmor und ihre Formen so, dass nicht Polyklet, sondern die Natur durch sie beschämt wurden:

. . . di marmo candido et adorno
D' intagli sì, che non pur Policleto
Ma la natura li avrebbe scorno. (Purg. 10, 31—33.)

Es ist die Stelle im Dante, die das, durch Vasaris Anwendung auf das „jüngste Gericht," geflügelt gewordene Wort enthält (Purg. 12, 67):

Morti li morti, e i vivi parean vivi.

Tot schienen Tote, Lebende zu leben.

Mit Gott selbst als plastischem Künstler zu wetteifern, nicht bloss die Antike, sondern die Natur selbst zu übertreffen, das dringt ins Innerste des künstlerischen Ehrgeizes eines Michelangelo. Luca Signorelli hatte das nicht gewagt. Zumal er die Ausführung z. T. Schülern überlassen musste. (Vgl. R. Vischer a. a. O. 300 f.) Er hatte sich begnügt (auf der X. Tafel bei F. X. Kraus) darzustellen, wie Virgil als Cicerone Dante mit vor sich ausgebreiteten Armen, wie fassungslos vor Bewunderung, an dieser Galerie göttlicher Reliefs ganz im Hintergrunde vorüber gehen. Sichtbar und ausgeführt sind aber doch, freilich nur in dieser bescheidenen Form als Hintergrundkulisse, in diesem Medaillon die drei ersten von Dante beschriebenen Reliefbilder (Purg. 10, 34—45, 55—69, 73—93). Lucas Kunstvollender in der Sixtina wollte auch diese Anregungen zur Tat machen. Einen dokumentarischen Beleg für Michelangelos Aufenthalt in Orvieto bringt R. Vischer bei (a. a. O. S. 331). Diese Medaillons ersah er sich, um in ihnen unauffällig den Wettbewerb mit dem „sommo artefice", dem Weltkünstler, tatsächlich durchzuführen.

„Saul in Gilboa" erscheint auf dem Berge der Reinigung unter den auf dem Fussboden — nach Art der Grabplatten — angebrachten negativen Erinnerungen, den Warnungen für die Stolzen:

Quando mi disse: Volgi gli occhi in giue;
Buon ti sarà per alleggiar la via,
Veder lo letto delle piante tue.

Come, perchè di lor memoria sia,
Sovr' a' sepolti le tombe terragne
Portan segnato quel ch' elli eran pria:

REHABEAM FLIEHT BEI DER STEINIGUNG SEINES STEUEREINNEHMERS

Onde lì molte volte se ne piagne
Per la puntura della rimembranza,
Che solo a' pii dà delle calcagne:

Si vid'io lì, ma di miglior sembianza,
Secondo l' artificio, figurato
Quanto per via di fuor dal monte avanza.

Da sprach er: Blick hinab und mach dir's kund!
Gut wird dir's tun, des Weges Müh zu tragen,
Zu schauen deiner Füsse Untergrund.

Wie zum Gedächtnis der, die drunten lagen,
Grabplatten zeigen ein lebendig Bild,
Was sie gewesen einst in Lebenstagen.

Deswegen häufig dann die Träne quillt
Durch jenen Stachel der Erinnerung,
Der frommen Seelen schon als Ansporn gilt:

So sah ich, nur gemacht mit anderm Schwung
Der Kunstvollendung, Bildwerk auf dem Wege,
Der jenen Weg umwand in Ansteigung.

Es folgen auf den Saul nun noch andere Bilder gezüchtigten Stolzes, von denen wir drei in der gleichen Reihenfolge wie bei Dante in den Medaillons der Längswand gegenüber nachweisen können. Zunächst zwischen Joel (dem Propheten der Aufhebung des jüdischen Königtums) und Noahs Schmach Rehabeam auf der Flucht zu Wagen (I Kön. 12, 18):

O Roboam, già non par che minacci
Quivi il tuo segno; ma pien di spavento
Nel porta un carro prima che altri il cacci.

Rehabeam, hier ist von deinem Drohn
Nichts dargestellt; es trägt hier voller Schrecken
Statt dass er jagt, ein Wagen ihn davon.

(Purg. 12, 46–48.)

Steinmann sieht in dem Vorgange den Tod Jorams (II Kön. 9, 26), in dem kopfüber Hinabgleitenden den

König. Danach müsste der eilig Davonfahrende der Wagenlenker sein, von dem nirgends die Rede ist, der aber in solchem Falle wohl mindestens Notiz von dem Ereignis zu nehmen, wenn nicht ganz stillzuhalten hätte. Nun fällt der Betreffende aber gar nicht aus dem Wagen. Sondern er hängt mit dem rechten Bein noch ganz deutlich an einem Gerüst, hinter dem Bewaffnete sichtbar werden. Es ist Rehabeams Obersteuereinnehmer Adoram (qui erat super tributa). Diesem war der König nach dem aufständischen Teile des Reiches (Israel) gefolgt, um in seiner protzigen Weise den Unzufriedenen zu imponieren. Als der Beamte aber „von ganz Israel zu Tode gesteinigt wurde", „stieg König Rehabeam frisch auf einen Wagen, dass er flöhe gen Jerusalem". Dieses Ereignis vor den Schranken des Steuereinnehmers bedeutet den „Abfall Israels vom Hause David bis auf den heutigen Tag" (I Kön. 12, 19).

Das darauffolgende Medaillon (zwischen Erithräa und dem Noahsopfer) soll einen beliebigen Sturz einer Baalssäule (deren mehrere in der Bibel vorkommen) darstellen. Wahrscheinlich weil keiner der Gerüsteten dieses Bildes — wozu braucht es gegen eine Bildsäule der Rüstung? — sich gegen diese wendet. Sie dringen vielmehr zu zweit mit kurzen Schwertern gegen einen sich hinter die Statue vor ihnen Flüchtenden ein. Ein dritter steht vorgebeugt zwischen ihnen und den Angreifern. Er scheint mir ihn zur Seite zu drängen und den Arm, an dem keine Bewaffnung sichtbar ist, wie abwehrend vorzustrecken. Es ist Sanherib, der König von Assyrien, der, da er im Tempel seines Gottes Nisroch anbetete, von zweien seiner Söhne Adramelech und Sarezer mit dem Schwerte erschlagen

KÖNIG SANHERIB IM GÖTZENTEMPEL, VERFOLGT VON SEINEN SÖHNEN

SIEGREICHER AUSFALL DER ISRAELITEN AUS BETHULIEN
(HINTEN DER KOPF DES HOLOFERNES)

wurde, worauf ein dritter Sohn (der nicht wie diese beiden floh! ihn also wohl schützte) Assarhaddon an seiner Statt König wurde (II Kön. 19, 37. Jesais 37, 38):

> Mostrava come i figli si gittaro
> Sopra Sennachherib dentro dal tempio . . .
>
> Es stellte dar, wie sich die Söhne stürzten
> Auf Sanherib in seinem Götzentempel . . .
>
> Purg. 12, 52 f.

Im nächsten Medaillon (zwischen Ezechiel und der Erschaffung des Weibes) veranlasst Steinmann das eine aufgepflanzte Haupt, die Ausrottung der siebzig Söhne Ahabs (2 König. 10) zu sehen. „Michelangelo hatte nicht Platz in seinem Medaillon für 70 Häupter von Erschlagenen" — für vier mindestens hätte es gereicht, wenn der Künstler auf solche Ornamentierung hätte verfallen können! — „aber er hängte wenigstens eines zum Tor aus dem Fenster hinaus". Nun werden aber an der biblischen Stelle die Köpfe überhaupt nicht aufgepflanzt, sondern in Körben gesammelt und in zwei Haufen vors Tor geworfen (2. Kön. 10, 7, 8). Auch dies Königskinderschlachten wird in der Bibel ohne jede Nebenumstände trocken berichtet. Nur eines ist ersichtlich, dass es sich um Knaben handelt, denn „die Grössesten der Stadt zogen sie auf" (apud optimates civitatis nutriebantur, 2. Kön. 10, 6). Hier aber handelt es sich um eine Feldschlacht zwischen Männern, und zwar, nach der Mauer und dem Turm hinten sowie dem Vordringen der Hintern gegen die Vorderen zu urteilen, um einen glücklichen Ausfall aus einer belagerten Stadt. Der Name kann uns in diesem Raum am wenigsten überraschen. Denn es ist Bethulien, die Stadt der Judith. Das Medaillon, die Fortsetzung ihres Bildes, zeigt den

Ausfall des Ozia und die Vertreibung des assyrischen Heeres:

Mostrava come in rolta si fuggiro
Gli Assiri, poi che fu morto Oloferne,
E anche le reliquie del martiro.

Es zeigt, wie die Assyrer flohn in Scharen,
Da Holofernes starb und seines Mords
Grässliche Zeichen ihnen sichtbar waren.

Purg. 12, 58–60.

Dieser gangbaren Interpretation, wonach „le reliquie del martiro" die blutigen Trophäen der Tötung des Holofernes bedeuten, hat sich demnach Michelangelo angeschlossen. Den Eindruck des abgeschlagenen Kopfes auf das Belagerungsheer konnte er im Buche Judith 15, 1 finden.

Es bleiben jetzt nur noch die beiden Medaillons links und rechts von „Saul in Gilboa". Das erstere ist für Steinmann „Nathans Busspredigt" (an David — natürlich in der Batsebasache), obschon diese schwerlich unter solchem Umstand von allerlei Volk stattgefunden haben wird. Freys Vermutung, „Saul vor Samuel" berücksichtigt immerhin diese Momente. Allein die Katholisierung des alten Testaments, wie sie hier vorläge, widerspricht durchaus dem Geiste des Beschwörers der grossen Gestalten des hebräischen Altertums. Wir sehen einen mit Stola und Tiara geschmückten Papst, der einen knienden Gekrönten sehr liebreich aufhebt, indem er ihm unter den linken Arm greift. Dieser trägt, archäologisch genau, die corona radiaria, die Strahlenkrone, das göttliche (solarische) Abzeichen der römischen Kaiser. Auf den vatikanischen Gemälden begegnet sie noch öfter, nämlich auf dem Haupte der Kaiser Konstantin und Maxentius in der „Konstantinusschlacht" und,

wenig passend, beim König David und Attila Raffaels. Michelangelo hätte sich solche archäologische Unbestimmtheit schwerlich gestattet. Die Strahlenkrone scheint auf dem Haupte Konstantins des Grossen bereits selten zu werden. Vielleicht kann man darin schon eine Konzession an das zur Macht gelangende Christentum erblicken. Bei H. Cohen, (Description des Médailles impériales) habe ich auf den fast hundert Seiten (VII., 225—319, Constantin I. le grand) nur fünf Münzen dieser Art gefunden. Um so merkwürdiger wirkt Nr. 683 (Exemplar im Besitz des Grafen von Westphalen) mit der Umschrift „virtus Augustorum" auf dem Revers, wo der Kaiser mit eingelegter Lanze nach rechts über einen erschlagenen Feind wegsprengt und daher näher zu Raffaels Bilde stimmt, als das auch sonst abweichende Reliefmedaillon am Konstantinsbogen.

Wie wenn wir hier wirklich einen römischen Kaiser vor uns hätten! Wenn die corona radiaria Bedeutung hätte! Nun, sie hat sie in der Tat, und grade in Hinblick auf den den Gekrönten aufhebenden Papst. Gehen wir in der von Michelangelo innegehaltenen Folge der Danteschen „plastischen Kunstwerke Gottes" zurück, so finden wir unter den positiven (zur Demut ermahnenden) Bildern für die Stolzen, die sie nicht mit Füssen treten, sondern die an der Bergwand zur Seite angebracht sind, folgenden für den ganzen Dante sehr wichtigen Vorgang verewigt.

Dante hat ungetaufte heidnische Römer zu den höchsten Gnaden des christlichen Himmels zugelassen, einen Genossen des Aeneas, Virgils Ripheus, einen „guten Mann" vom Anfang und — den Kaiser Trajan

vom Ende des alten Rom. Es ist denn auch das besonders auf Münzen häufig mit der Strahlenkrone auftretende bartlose Profil dieses vergötterten Kaisers. (S. H. Cohen, Description des Mèdailles impèriales 2. éd. Paris 18, 80 ff. II p. 15—93. Ich zählte über 30 Nummern.) Von diesem Kaiser wird hier nun — zur Motivierung — im Reliefbild eine gute Tat vorgeführt, die den heiligen Papst Gregor so rührte, dass er ihn aus der Hölle heraufzitierte, noch einmal zum Leben und darin zur höchsten Heiligkeit brachte. Der Kaiser hat einen Feldzug aufgeschoben, um einer armen Witwe, der man ihren Sohn geraubt, Genugtuung zu verschaffen. Die Legende hat Paulus Diaconus in Umlauf gesetzt. Dante erzählt sie nach dem Kommentar seines Sohnes aus den gesta Romanorum. Purg. 10, 73 ff.:

Quivi era storiata l'alta gloria
Del roman prince, lo cui gran valore
Mosse Gregorio alla sua gran vittoria:
Io dico di Traiano imperadore;
Ed una vedovella gli era al freno,
Di lagrime atteggiata e di dolore.
Dintorno a lui parea calcato e pieno
Di cavalieri . . . .

Dort war auch dargestellt der hohe Ruhm
Des Römerfürsten, dessen grosser Wert
Gregor bewähren liess sein Heldentum:
Ich meine, was Trajan der Kaiser lehrt;
Und eine arme Witwe, eingeengt
In Schmerz und Tränen, stand bei seinem Pferd.
Und hinter ihm schien alles voll gedrängt
Von Rittern . . . .

Das Heldentum Gregors besteht in seinem Siege über Hölle und Tod für den emporgehobenen Kaiser, den

KAISER TRAJAN, DIE ARME WITWE, PAPST GREGOR

auch die (in Pietros Kommentar mitgeteilte) Legende sein Heidentum flehentlich beklagen lässt. Dies Motiv fügt Michelangelo hinzu, um bei dem einzigen Sujet, das er mit Luca Signorelli (wenn auch nur im winzigen Hintergrunde eines andersartigen Medaillons) gemein hat, von seinem Vorgänger abzuweichen. Er fasst so die beiden Situationen zusammen, die wodurch Trajan Gregors Interesse verdient hat und die Wirkung dieses Verdienstes im Beistande des den Kaiser von den jenseitigen Folgen seines Heidentums lossprechenden Papstes. In der Frau also mit den hohlen Augen unter der Schleierhaube, die beim Pferde (al freno) steht, und in den Gerüsteten (cavalieri) des Hintergrunds erkennen wir die weiteren Motive des von Dante beschriebenen Reliefbildes. Die Anbringung dieses Medaillons über der Cumaea, der Spezialsibylle des alten Rom, erscheint nicht zufällig.

Das letzte Medaillon — rechts von Saul, zwischen der delphischen Sibylle und Noahs Schmach — ist leider links oben zerstört. Der Kopf der Hauptperson fehlt damit dem Erklärer, dem hier kein Stich die authentischen Züge ersetzen kann. Steinmann hat auf die „Ermordung Abners (des Feldhauptmanns Sauls) durch Joab" (den Feldhauptmann Davids) geraten (2. Sam. 3, 27). Allein man könnte schon Anstoss nehmen an der unkriegerischen Erscheinung einer der beiden Personen, die nach dem ergänzenden Stich (bei Steinmann II Abb. 86) barhäuptig, ein loses Mäntelchen an der Brust zusammenhaltend, aus dem Bilde herausschreitet, während sie hinten ihr Mörder erwarten soll. Dieser scheint im Hinterhalt, am Portikus eines griechischen Tempels, zu lauern. Von Joab heisst es,

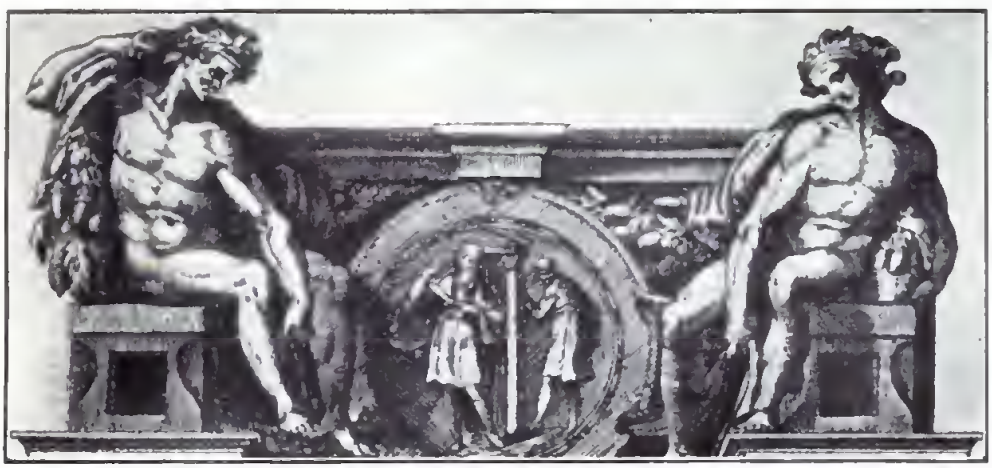
dass er sein Opfer zu einer Unterredung „mitten im Tore“ (wohl einer Art Tunnel) verleitete und dabei tötete.

Was noch mehr als diese Äusserlichkeiten gegen die hier gänzlich beziehungslose Deutung einnimmt, ist die sichtlich harangierende Gebärde der Hauptfigur. Sie deutet (auf dem Stich) mit erhobenem Arm und Zeigefinger rückwärts nach oben. Auf den lauernden Mann hinten bezogen, der Bewaffnung verrät, könnte das heissen: Der da wird mich bald umbringen, was freilich auch nicht grade geeignet ist, den Eindruck des Meuchelmords sonderlich zu verstärken. Die Gebärde kann sich aber auch auf das Gebäude hinten beziehen, auf die sie direkt gerichtet ist. Ja, sie kann sich auch aus dem Bilde heraus auf ihre obere Nachbarschaft in der Decke, das wäre Noahs geistliche Schmach, beziehen.

Von „Gottes plastischen Werken“ kommt hier weiter keines mehr in Frage. Dagegen kann von den Historien, die Dante aus diesem Kreise des Purgatoriums mitteilt, eine den Vorgang schon weit besser erläutern, als Joabs Mord an Abner. Zudem teilt sie ein Kunstgenosse Michelangelos, der berühmte Miniator Oderisi, „die Ehre Gubbios' (l' onor d' Agobbio) mit. Sie betrifft einen der Büsser dieses Kreises, Provenzan Salvani, der hier ist, weil er sich vermessen, ganz Siena in seine Hände zu bekommen (Purg. 11, 122f.):

Er, der hier vor mir braucht so wenig Raum,
Durchtönt' einst ganz Toskana, heute
Kennt man den Namen in Siena kaum . . .

So ohne Rast, seitdem er bei uns ist,
Ging er und geht er. Solches Reugeld zahlt,
Wer sich bei euch dort allzu hoch vermisst!



DAS ERGÄNZTE MEDAILLON MIT PROVENZAN SALVANI

Colui che del cammin sì poco piglia
Dinanzi a me, Toscana sonò tutto,
Et ora a pena in Siena sen' pispiglia . .
Ito è così e va senza riposo,
Poi che morì: cotal moneta rende
A soddisfar chi è di là tropp' oso.
(Purg. 11, 109 - 111, 124 126.)

„Mes. Michelagniolo" rezitiert diese Verse selbst im zweiten Dialogo des Giannotti (a. a. O. p. 58) und wir haben schon in der Einleitung (S. 32 f.) ihre persönliche Bedeutung für ihn berühren müssen. Die Verse sollen den Tyrannen, „der in der Stadt Siena nicht mehr Rechte hatte als irgend ein anderer Bürger", den Florentiner Unterrednern möglichst nahe vor Augen rücken. Dieser Salvani ist nämlich der Hannibal von Florenz, der Sieger von Montaperti, der aber in der nächsten Schlacht den Florentinern in die Hände fiel und, enthauptet, mit seinem Kopf auf einer Lanze, die grässliche Trophäe ihrer Rache abgab (Villani VII, c. 31). Auf unserem Medaillon führt nun der Lauerer hinten anscheinend ein Schwert in seiner Rechten, aber sicher eine Lanze oder lange Stange, die über seinen Kopf ragt, in der linken Hand. Die Gebärde seines in so kurzem Schritt, wie bei Dante, wandelnden Opfers, könnte sich auf die Kehrseite menschlichen Hochmuts über ihm an der Decke: Noahs Schmach, aber auch auf die Erhöhung seines Hauptes auf der Stange des Henkers hinten beziehen. Denn der Hochmut ist es, den Michelangelo (a. a. O.) aus den Danteschen Versen von diesem Tyrannen besonders hervorhebt:

Quegli è, rispose, Provenzan' Salvani
Et è qui, perchè fu presuntuoso,
A recar Siena tutta alle sue mani.

's ist Provenzan Salvani, sprach er drauf,
Der so vermessen war, dass er gemeint,
Das ganze Siena stünde ihm zum Kauf!

Aber noch auf etwas im Bilde könnte sich die Gebärde beziehen, was dieser Gesang des Purgatorio an die Hand gibt. Er behandelt nämlich im Munde des Künstlers aus Gubbio die diesen und den Dichter angehende Seite menschlichen Hochmuts, den Künstlerruhm und seine Vergänglichkeit in der Zeit. Oderisi berichtet von seiner Verdrängung durch Franco v. Bologna, von der Verdunklung Cimabnes durch Giotto, von der Entreissung des „Dichterruhms" (la gloria della lingua) der beiden Guidos (Guinicelli und Cavalcanti) durch „einen, der vielleicht schon geboren ist!" (e forse è nato — chi l' uno e l' altro caccerà di nido. Purg. 11, 98 f.) Wäre es so unmöglich, dass der Künstler dies Eckmedaillon am Ausgang dazu benutzte, um wie drüben im Rehabeam die Könige, so hier sich und seinen Genossen die Vergänglichkeit irdischen Glanzes zu predigen, wenn auch in seiner Weise nur für sich?! Könnte jene Gebärde nicht wirklich auf den Tempel hinten — etwa als den Portikus des Pantheon — weisen, an dessen Säulen schon ein Barbar mit Brecheisen und Hammer Hand anlegt, da eben der Baumeister von vollendetem Werke kommt?:

O vana gloria dell' umane posse,
Com' poco verde in su la cima dura —!

O Menschenkunst, wie eitel ist dein Ruhm,
Wie kurze Zeit währt deines Laubes Grün —!
(Purg. 11, 91 f.)

Das klingt zu deutlich an eigene poetische Variationen des Künstlers über dies elegische Thema, als

dass es nicht auch an dieser Stätte des künstlerischen Gerichts über alles Irdische sich gelegentlich vorwagen könnte! Als milderer Klang aus einer anderen Sphäre menschlicher Trübsal, neben all dem Entsetzlichen, was es ablöst, stünde ihm schon das künstlerische Recht der Abwechslung zur Seite. Das geistige Recht wird dem Schöpfer dieses Werkes der profane Betrachter am ehesten zubilligen. Allein Michelangelo war, als er die Decke malte, noch zu jung, in der Akme seines absoluten Schaffensdranges, noch zu fern einer solchen Loslösung des eigenen Werkes von sich selbst, als dass wir anders denn der Vollständigkeit wegen diese angrenzende Beziehung erwähnen könnten: höchstens als ein gemaltes Epigramm, das grade der vieldeutigen Prägnanz dieses Dantelesers auch zuzutrauen wäre. Der Provenzan Salvani bleibt der in der Danteschen Reihe natürlich gegebene Held dieses Abschlussmedaillons in der Jahrtausende umfassenden Galerie menschlicher „Erhöhung und Erniedrigung". Der Portikus des griechischen Tempels, der seinem Mörder zum Hinterhalt dient, braucht im Rund des Medaillonbildes nicht mehr zu bedeuten als einen Nachklang derartiger Reverse antiker, besonders römischer Münzen.

Nun bleibt aber doch noch ein Medaillon zu bedenken und zwar nicht am wenigsten deshalb, weil es nicht vorhanden ist: das unausgeführte dunkle Rund des Medaillons über der Persica und unter dem segnenden Gottschöpfer. Warum blieb es unausgeführt? Bloss weil der kranztragende Günstling links davon so demonstrativ die Beine darüber hinstreckt? Oder umgekehrt, weil die dafür vorbereitete Komposition nach dem Rande zu besonders angelegt war, deckt er

jetzt instinktiv den im Auge des Entwerfers fühlbaren Mangel? Vielleicht trifft das so weit zu. Denn jene jetzt von Jacobson und Ferri (s. ob.) entdeckte Tondoskizze in den Uffizien, die auch Steinmann (II. Anh. I Abb. 34) zu dem unausgeführten Medaillon gehörig betrachtet, ist tatsächlich nach dem unteren Rande zu angelegt. Es würde durch die jetzige Beinhaltung der Kranzträger in seinen Hauptmotiven verstellt werden.

Diese sind: Rechts am Rande ein aus der Höhe, sichtlich aus Wolken herab schiessender, gerüsteter (behelmter) Gott. Er hat eben einen Pfeilschuss nach links unten abgegeben. Seine Linke hält den Bogen in grader Linie mit dem ausgestreckten Arme nach unten. Die Rechte, grade vor sich hin gestreckt, hat die Sehne eben losschnellen lassen und ist noch in der Haltung der straff angezogenen Sehne oben stehen geblieben. Die doppelt angelegte Hand dieses Armes macht die Wirkung des Losschnellens — von unten nach oben — nach. Der Pfeil des Gottes hat in der Zielrichtung grade unter ihm einen gewaltigen Nackten hingestreckt, der mit hinten aufgestützten Armen auf der Erde liegt. Er ist gross ausgeführt mit etwas erhobenem Kopfe in der (von Berenson II p. 114 Nr. 1670 bezweifelten) schönen Studie des British Museum, die Steinmann II Anh. I Abb. 84 „für einen Auferstehenden" bezeichnet. Es ist auf dem „jüngsten Gericht" links unten über den beiden Grabsprengern angebracht. (Auch auf Abb. 83.) Links am Rande scheint ein anderer durch den Anblick des Gottes so betroffen oder geblendet, dass er, den Arm vor die Augen haltend, zurücktaumelt. Hinter diesem am äussersten Rande links und ebenso rechts unter dem Gotte sind ebenso kolossal gestaltete

APOLLO UND DER GEFÄLLTE BRIAREUS IN DER GIGANTENSCHLACHT

Nackte, rechts anscheinend eine weibliche Bildung, im Zuge zu fliehen. Desgleichen stürzen aus dem Mittelgrunde Fliehende nach vorn.

Was hat das alles mit der „Erhöhung der ehernen Schlange" zu tun, die man da auch hat entdecken wollen? Schon die besonders bevorzugte Gestaltung der Körper, die sich in einer Aktstudie des Blattes neben dem Tondo noch besonders nachdrücklich verrät, könnte diese nackten Gestalten nach einer völlig anderen Richtung weisen. Und dahin gehören sie auch. Sie entstammen der griechischen Mythologie. Es sind Giganten. Wir haben den Kampf der Götter vor uns.

Dass wir dies so schlankweg behaupten dürfen, danken wir lediglich der Danteschen Galerie göttlicher Reliefs, die uns bisher noch niemals desavouiert hat. Sie beginnt mit dem Sturz dessen, „der edler als jede andre Kreatur gleich einem Blitz vom Himmel fiel" (Purg. 12, 25ff.), d. h. dem Engelsfall, den der Maler nach Vasari ja im Grossen, als Seitenstück zum jüngsten Gericht, behandeln wollte. Dann fährt sie fort:

Vedea Briareo, fitto dal telo
Celestial, giacer dall' altra parte
Grave alla terra per lo mortal gelo.

Vedea Timbreo, vedea Pallade e Marte
Armati ancora, intorno al padre loro
Mirar le membra de' Giganti sparte.

Ich sah, gefällt von himmlischen Geschossen
Den Briareus im andern Bilde liegen,
Der Erde schwer, im Tode hingegossen.

Ich sah Apoll, sah Mars und Pallas siegen
In voller Wehr rings um den Himmelsthron
Und die Giganten auseinander fliegen.

Also der rückwärts Hingeworfene im Mittelgrunde, der mit seinen akzentuierten Armen so gewaltig auf dem Boden lastet, ist der Hekatoncheir („hundertarmige") Briareus. Der aus den Wolken schiessende, gerüstete Gott ist Apollo, unten stieben „die Glieder der Gigantenfamilie" auseinander. Diese Auffassung hat den Zeichner auch weibliche Mitglieder ansetzen lassen. Fern in den Wolken am oberen Rande links sind wohl die andern Götter angedeutet.

Dante macht hier den Hekatoncheiren Briareus zum Namengeber und Führer der gegen die Götter empörten Giganten, während ihn doch Homer (Il. I 402ff.) zum Schützer des Zeus erhebt, der aus der Unterwelt als „Zeus treulicher Wächter" (Hesiod, Theogonie v. 735) herbeigeholt wird, wenn die Götter aufmucken. Eine Ahnung von der korrekten Mythologie verrät Dante dadurch, dass er — nun wieder falsch — die Giganten zu einer Art Turmwächtern in der Unterwelt bestellt, wohl nach dem Kommentator des Virgil zu Aeneis VI 287 über Briareus. Allein schon Virgil Aeneis X 565ff. autorisierte ihn zu dieser Auffassung des Briareus, „den die Sterblichen Aegäon nennen" (daher heisst er dort so) und wohl auch die „Briareische Schar" des Claudian (Briareia turbai rapt. Pros. 3, 188). Die Dantekommentatoren, auch die aus Michelangelos Zeit, lassen Dante darin dem Statius folgen, der im 2. Buche der Thebaide (nicht nel terzo, wie Vellutello angibt) v. 565ff. ebenso Briareus gegen die drei von Dante genannten Götter als Gigantenführer nennt:

Non aliter, Geticae si fas est credere Phlegrae
Armatum immensus Briareus stetit aethera contra
Hinc Phoebi pharetras etc. . . . temnens.

Ganz so, ist es erlaubt der Getischen Phlegra zu glauben,
Trotzt Briareus, der Gigant, dem Zorn der gerüsteten Götter,
Phöbus' Pfeile verachtend . . .

Die getische „Phlegra", d. i. die Westspitze der thracischen Halbinsel (Pallene) ist der mythische Ort der Gigantomachie.

Warum Michelangelos Entwurf zu einer solchen nicht ausgeführt wurde, die nach dem Genius seiner Kunst zu rufen scheint? Aus dem gleichen Grunde, der den Engelssturz verdrängte: weil das „jüngste Gericht" alles derartige verschlang. Da oben in der drängenden Hast, die schon das letzte Medaillon nebenan mit Elias sichtlich benachteiligte, mochte er solche Vorwürfe nicht entwerten. Vielleicht hat biblische Frömmigkeit, die den jungen im Banne Savonarolas stehenden Mann beherrschte, wie den alten unter dem Einfluss der Viktoria, Einspruch erhoben gegen diese Einschmuggelung des ausgeprägten Heidentums unter die biblischen Geschichten grade an diesem Orte? Und selbst der Vorgang seines „heiligen Dichters" hat ihn innerlich nicht absolviert? Ich glaube das persönlich nicht und gebe Steinmanns einfacher Erklärung der mangelnden Zeit und Lust den Vorzug. Aber ganz ausser dem Bereiche der Möglichkeit sind solche innere Motivationen bei Michelangelo nicht.

Wir können uns nunmehr auch eine systematische Vorstellung bilden von dem Zusammenhang der Medaillons mit der Architektur der Decke. Es sind Musterbilder der göttlichen Bildnerkunst selbst — daher ihre sie hervorhebende Ausprägung in der wie Gold glänzenden Metallfarbe! — zur Aufmunterung und Warnung

des Menschengeschlechts aufgehängt zwischen den göttlichen Geheimnissen. Nicht tot dürfen sie dahängen. Ausgeprägt vom ewigen Leben, müssen sie auch durch Lebendiges gehalten werden. Diese Aufgabe fällt dem himmlischen Reigen zu, der sie mit blühenden Guirlanden an kostbaren Tüchern (velami s. ob. S. 169.) frei bewegt auf- und niederzieht.

Das einzige grosse Scherzo, das sich den schweren dunklen Harmonien dieses Künstlers, aber dann gleich „zum Himmel jauchzend" entringt! Warum befreit man diese ausgelassene Gesellschaft, die nichts zu tragen hat, als Kränze und — funkelnde Bilder, nicht endlich von dem widersinnigen Namen Atlanten? Das Himmelsgewölbe tragen ja nicht sie, sondern die Putti, die kleinen Kinder, denen es nicht allzu schwer fällt. Denn sie finden bei dem verantwortungsvollen Amt noch immer Zeit und Lust zu allerlei Schabernack, Püffen, Fusstritten und Raufereien; ein inkorrektes Verhalten, das sich um den Weltgerichtspropheten Daniel herum zur ausgesprochenen Kalamität steigert. Dort erregt aber auch das Himmelsgewölbe die sichtliche Sorge seiner eigentlichen Hüter im Dunkel der Stichkappen; dieser, zu geheimnisvollem Leben erwachten, ornamentalen Ausfüller der antiken Bogenarchitektur. Auch sie sind durch die glänzende Metallfarbe hervorgehoben in ihrem Dunkel. Aber es sind in Wahrheit „hommes de bronce", Bronzekerle. Sie wenden sich — zur Rechten des Weltgerichtspropheten Daniel über der sinnenden Frau (Jesse!) — aufmerksam prüfend dem Gewölbe zu. Zu seiner Linken — über der schlafenden Frau (Asa) — entschliessen sie sich sogar zeitweilig selber die Last auf sich zu nehmen, und ihnen merkt man ihre Schwere

BRONCEAKTE ÜBER JESSE UND SALOMON

„DIE ZEIT VERKÜRZT DEN ADELSMANTEL“

an. Die Pfosten stützen sie, wenn auch lässig und nicht so dringlich — nur mit der einen Hand! — über dem Hamann, dem Vertilger des Gottesvolkes. Dessen gerechte Züchtigung durch die Schlangen erregt ihr hohes Interesse. Sie machen den Versuch, vorgebeugt hinab zu sehen, so dass sie sich hinten festhalten, um nicht herunter zu fallen.

Denn es sind gewiss Gewalten, die in Bezug stehen zu dem Sinne der Stichkappen, auf denen sie lehnen. die sich da ins unberühmte Dunkel zu mühevollem und undankbarem Amt zurückziehen. Was bildet ihr ewiges Gespräch, als eben das, was unter den Stichkappen unter ihnen zur Erfüllung gelangt, die Gerechtigkeit, auf der wirklich das Himmelsgewölbe ruht? Darum geraten sie auch über der Stichkappe mit dem Namen des ungerechten Königs (Rehabeam), des „Früchtls" eines Gerechten, in so wahnsinnige Aufregung, dass sie schreien und toben, mit den Füssen gegen die Pfosten des Himmels stossen, so dass die tragenden Kinder neben ihnen auf der einen Seite sich ängstlich abwenden, auf der anderen aber, sichtlich gezwungen und erschreckt momentan ein besonders anständiges Benehmen zur Schau tragen. Über dem königlichen Büsser Ezechias sind sie tief in sich gekehrt und ihr Haupt sinkt ihnen schwer auf die Brust. Über der befreienden Tat des jugendlichen Heldenkönigs David sind sie so ruhig, dass sie sich sogar umwenden und einem behaglichen dolce far niente hingeben. Ähnlich von vorn über seinem weiblichen Gegenstück, der Judith, wo eine, wenn nicht beide Bronzegestalten denn auch weibliche Bildung zeigen.

Dagegen über der Stichkappe mit dem Namen des weisen und gerechten Königs — über der schneidernden Frau (Salomo! vgl. unten) — werden sie offenbar selber neugierig. Sie wenden sich, spähend und lauschend, dem Himmelsgewölbe zu, als könnten selbst sie, seine ewigen Hüter, da noch ein neues Geheimnis entdecken.

Das also sind die eigentlichen Atlanten, wenn der mythologische Name des physischen Trägers des Himmelsgewölbes hier auf das, was durch geistige Kraft gehalten wird, überhaupt Anwendung duldet. Der übermütige Reigen der Girlandenträger aber wird wieder am besten durch Dante erklärt, dessen lebende Himmelskränze wir bereits bei der allgemeinen Erörterung in Michelangelos Architektur antrafen:

Tu vuoi saper di quai piante s'infiora
Questa ghirlanda, che intorno vagheggia
La bella donna ch'al ciel t'avvalora.

Du wusstest gern, was das für Pflanzen sind,
Die hier mit ihrem Kranz die Schönheit schmücken,
Die dich zum Himmel trug so gar geschwind . . .

Par. 10, 91—93.

Die Fortsetzung der schon im ersten Abschnitt angeführten Girlandenverse aus dem 12. Gesange (S. 93) des Paradiso (v. 19—24) gibt darauf Antwort:

Poichè il tripudio e l'alta festa grande,
Sì del cantare e sì del fiammeggiarsi
Luce con luce gaudiose e blande,

Insieme a punto ed a voler quetarsi,
Pur come gli occhi ch'al piacer che i muove
Conviene insieme chiudere e levarsi,

Del cuor dell'una delle luci nuove,
Si mosse voce.

ZOROBABEL — ABIUD — ELIACHIM

DIE HIMMLISCHE FÜRSORGE UND DIE ZUFLUCHT DES VERIRRTEN KINDES BEI DANTE

Dann als des Festtanzjubels seliges Drehen
Das Singen und das leuchtend frohe Lachen
Der strahlenden Gestalten in den Höhen
Zugleich sich setzte, wie's die Augen machen,
Die auch ja stets zu zweit, aus einem Drang
Sich schliessen und zur Öffnung sich entfachen,
Mir eine Stimme herzlich d'raus erklang . . .

Die Freude ist es, nichts mehr und nichts weniger, die so wie am Schlusse der neunten Sinfonie, doch hier in andern, angenehmeren, südlicheren Weisen ihren Reigen schlingt um das Himmelsgewölbe der Sixtinischen Decke.

4. Lünetten („Die Vorfahren Christi")

In meinem Buche über Dantes Phantasie (S. 116 f.) habe ich darauf hingewiesen, was Dantes Lieblingsvergleich von Mutter und Kind grade für die italienische Kunst bedeute. Eine exakte Probe aufs Exempel können diese „Bilder aus dem Familienleben" bieten. Ihre stoffliche Eintönigkeit — sei es nun die majestätisch thronender Könige (nach Steinmann) oder ungeduldig aufs Frühstück wartender Familienväter (nach Justi) — hat der Künstler nachweislich unter dem Eindruck solcher Dantischer Vergleiche variiert. In der Lünette „Zorobabel, Abiud, Eliachin" ist Justi schon (S. 162) „der Mann mit Mantel und Dantescher Zipfelmütze" aufgefallen, so dass er anmerkt: „Vielleicht soll er wirklich den Poeten vorstellen."

Beachte man nun, wie die Frau auf der andern Seite ihr Kind hält und wie sie bekümmert zu dem Manne im Dantekostüm hinüberblickt. Dann wird das Bild als Illustration zu dem Vergleiche Par. 1, 100 ff. wirken:

Ond' ella, appresso d' un pio sospiro,
Gli occhi drizzò ver me con quel sembiante,
Che madre fa sopra figliuol deliro.

Drum blickte sie mit einem Seufzer lind
Zu mir hinüber, wie die Mutter tut,
Die bei sich hält ihr fieberkrankes Kind.

Auch das an diesen Mann sich bittend herandrängende Kind leitet einen andern derartigen mütterlichen Vergleich ein im Anfang des XXII. Gesanges des Paradiso:

Oppresso di stupore alla mia guida
Mi volsi come parvol, che ricorre
Sempre colà dove più si confida.

Ich, ganz verwirrt, wandt' mich zur Führerin
Als wie ein kleines Bübchen, das verzagt,
Wo es sich besser traut, läuft wieder hin.

Das Bild wird weiter ausgeführt:

E quella come madre che socorre
Subito al figlio pallido ed anelo
Con la sua voce, che il suol ben disporre . . .

Und jene, wie die Mutter, die geplagt
Doch gleich ihr blasses, krankes Kind beruhigt
Mit ihrer Stimme, die da nie versagt . . .

Die Mutter der Salmon—Booz—Obeth-Lünette, die ihr krankes Kind im Arm es hin- und herschaukelnd einsingt, könnte diese rührenden Verse als Unterschrift ertragen.

Eine weiter bestimmte Situation für die ganze Lünette bringt wiederum der Vergleich Inf. 23, 37 ff. zu „Josias—Zechonias—Salathiel":

La duca mio di subito mi prese
Come la madre che al romore è desta
E vede presso a se le fiamme accesse,

JOSIAS — JECHONIAS — SALATHIEL

DIE MUTTER BEI NÄCHTLICHER FEUERSBRUNST UND DER UNLIEBSAM GEWECKTE VATER

Che prende il figlio e fugge e non s'arresta
Avendo più di lui che di se cura
Tanto che solo una cammicia vesta.

Da hob mein Führer mich ganz plötzlich auf
So wie die Mutter, die vom Lärm erwacht,
Schon näher kommen sieht der Flammen Lauf,
Und nimmt ihr Kind, gibt auf nichts weiter acht,
Mehr um das Kind, als um sich selbst in Sorge
Grad dass sie ein Gewand noch umgemacht . . .

Das ist in der Tat die Situation der Josias-Lünette. Die Mutter scheint eben vom Lager aufgesprungen, hat die Decke um sich gerissen, in jäher Angst das Kind, es fest an sich drückend, ergriffen und starrt wie versteinert aus dem Bilde heraus, als blickte sie in die Flammen. Der Mann, anscheinend auch nur mit der Decke bekleidet, hat sich aufgerichtet und frägt, unwillig über die Störung, hinüber, was es gibt. Denn seine Sorglosigkeit gegenüber dem bei ihm schlafenden Kinde, das auf den treibenden Anruf seines Brüderchens reagiert, beweist, dass er die Gefahr noch nicht erfasst hat. Täusche ich mich, oder ist nicht der Schatten (vom Feuer!) an der Wand dieser Lünette bei der Mutter besonders stark?

Das kühne mütterliche Bild (für die Begierde zu schauen im Empyreum!) Par. 30, 81:

Non è fantin che si subito rua
Col volto verso il latte, se si svegli
Molto tardato dall' usanza sua . . .

Kein Kindlein stürzt so plötzlich und mit Macht
An seiner Mutter Brust, die Milch zu saugen,
Wenn es mal ausser Ordnung spät erwacht . . .

finde ich wieder in der Usias-Stichkappe (Justi, 167: „Der unruhige Knabe. Er ist vor Hunger aufgewacht

und drängt sich an der nicht mehr jungen Frau hinauf.“) Das Erwachen wird dadurch zum Ausdruck gebracht, dass die Mutter noch schläft. (S. die Abb. 193 bei Steinmann, II., S. 433.) Die wilde Begier dieses Säuglings wird geschildert durch das gleiche Andrängen wie hier (Par. 23, 139 ff.):

La cieca cupidigia che v' ammalia
Simili fatti v' ha al fantolino,
Che muor di fame e caccia via la balia.

Die blinde Gier, die über euch verhängt
Behexung, macht euch gleich dem kleinen Kinde,
Das Hungers sterbend in die Amme drängt.

Noch stärker spezialisiert den ersten Vergleich die Asa-Josaphat-Joram-Lünette. Denn hier ist der Ansturm der erwachenden Kinder — eines schläft noch — an die Mutter mit dem Empordrängen des einen zur Mutterbrust ersichtlich verbunden. Justi nennt es zu gross, dafür, weil es steht d. h. zwischen ihren Knien lehnt. Doch nur so wirken recht die emporgestreckten Arme des Kleinen. S. Par. 30, 121 f.:

E come il fantolin che ver la mamma
Tende le braccia, poi che 'l latte prese ...

Und wie das Kindlein, das zur Mutterbrust
Die Ärmchen streckt, da es die Milch erwartet ...

Von vorn zeigt das gleiche Motiv des die Ärmchen emporstreckenden Säuglings, zwischen den Knien der Mutter emporstrampelnd, eine Federzeichnung im Louvre. (Bei Steinmann, II., Anh. I, Abb. 53; jetzt auch bei Frey im Corpus, Taf. 27.)

Auch hier erinnert der gegenüber auf dem Knie schreibende Mann mit der Kappe und langem Mantel im scharfen Profil an Dante.

DES SCHREIBERS MÜHE

DAS ERWACHEN

Mit dem gleichen, spitzen vortretenden Kinn und heruntergezogenen Mundwinkeln erscheint sein langhalsiges Profil unter den Seligen des jüngsten Gerichts Orcagnas in Santa Maria Novella. Es soll uns nicht beirren, dass Steinmann (II 448) ihn „ein fremdartiges Individuum, eine wahre Mephistogestalt" nennt. Denn Dante gibt sich in einer Anrede seines Lesers (Par. 10, 22—27) auf seiner Bank selber als Schreiber (scriba), wie er ihm seinen geistigen Genuss vorkostet (geht darauf die seltsame Lippenstellung?), während die Sorge um seinen Stoff ihn zusammenkrümmt:

Or ti riman, lettor, sovra il tuo banco,
Dietro pensando a ciò che si preliba,
S'esser vuoi lieto assai prima che stanco.
Messo t' ho innanzi: omai per te ti ciba;
Chè a sè ritorce tutta la mia cura
Quella materia ond'io son fatto scriba.

Nun bleibe Leser nur auf deiner Bank
Und prüfe das, was ich dir vor hier schmecke,
Wenn du von deiner Müh willst haben Dank.
Jetzt sollst du kosten, was ich auf dir decke;
Denn alle meine Sorge krümmt auf sich
Der spröde Stoff, in dem ich drinnen stecke.

Anfangs sollte „der Leser auf seiner Bank" dargestellt werden. Die Oxforder Rötelzeichnung (bei Steinmann, Anh. I Abb. 58) zeigt ihn jünger, mit muskulösen Beinen in den stramm anliegenden Hosen, ohne die Dantesche Nase und das stark vortretende Kinn. Der Ausdruck der Vertiefung des Lesenden ist über alle Beschreibung. Berensons Vermutung (II n. 1563. I, 184), das Fresko der Asa-Lünette könne danach nicht eigenhändig ausgeführt sein, erscheint doch nicht so „ohne alle Begründung", wie Steinmann meint.

Denn es weicht zu auffallend ab. Die Erklärung liegt aber darin, dass der Maler beim Fresko auf den Einfall kam, in den „Leser" den „Schreiber" hineinzutragen, und zwar durch seine damalige Situation. Die gekrümmte Haltung des auf dem hochgezogenen Knie Schreibenden geht wohl auf das „ritorcere" zurück. Nahe genug lag ja damals dem in ähnlicher Haltung Malenden das Aufgreifen dieser Wendung. Gewiss nicht umsonst hat er dem zusammengekrümmten Schreiber den Ansatz zum Kropf gegeben, von dem er dichtet, dass er sich ihn in dieser Körperlage zuziehe. (I' ho già fatto un gozzo in questo stento . . . p. 158.) Am Ende sind die grauen, unten zugebundenen Strapazierhosen und der in allen Farben schillernde Mantel sein Anzug beim Malen mit dem Pinsel nach oben (il pennel sopra'l viso) gewesen! Denn die Verquickung seines Selbst mit dem des Dichters der göttlichen Komödie legt diese Stelle besonders nahe.

Die Genugtuung, die er bei seiner hohen Aufgabe empfindet, hat Dante kurz vorher (v. 7 ff.) mit der des göttlichen Meisters verglichen. Der Vergleich passt zu sehr auf den Künstler und dessen Werk hier in der Kapelle des Papstes und bei den Lünetten grade, als dass er ihn nicht ergriffen haben sollte:

Leva dunque, lettore, all' alte ruote
Meco la vista dritto a quella parte
Dove l' un moto all' altro si percuote;
E lì comincia a vagheggiar nell' arte
Di quel maestro, che dentro a sè l' ama
Tanto che mai da lei l'occhio non parte.

So hebe, Leser, zu den hohen Bogen
Mit mir den Blick gradhin auf jenen Teil,
Wo einer auf dem andern hingezogen;

Und finde dort in jener Kunst dein Heil
Des Meisters, der sich selber drin gegeben,
Auf dass der Blick für immer drauf verweil'!

Und um die Bezüge — sogar zahlenmässig! — zu vervollständigen, heisst es bald hinterher (v. 49 ff.):

Tal era quivi la quarta famiglia
Dell' alto padre che sempre la sazia,
Mostrando come spira e come figlia.

Das war der vierte der Familienkreise
Des hohen Vaters, der sie sättigt all,
Zeugend und atmend zeigt er seine Weise.

Wir befinden uns in der Tat im vierten der „Familienkreise" der Lünetten der linken Längswand, vom Eintriit an gerechnet. Es könnte dies zugleich als authentisches Zeugnis dafür dienen, dass sie — jedenfalls in der Idee — mit der Azor-Zadoch-Lünette begonnen wurden.

Steinmann behielte demnach recht mit seiner (II 437 f. gegen Justi S. 158 vertretenen) Darlegung der Arbeitsfolge an diesen Lünetten von Osten nach Westen, zur Altarwand hin; gegen den Anschein des Oxforder Skizzenbuches, welches Lünettenkompositionen unweit des Altars mit Jonas und dem Wölber des Firmaments zugleich vorführt. Allein das beweist nichts für die wirkliche Ausführung; denn die Mittelwölbung war noch nicht einmal fertig, als die Kartons für Lünetten und Stichkappen (Winter 1511) bereits begonnen wurden. Jene „vierte" Lünette aber hat der Maler gegen den Entwurf anscheinend erst in der Ausführung auf dem Gerüst verändert. Die Idee vom „vierten Familienkreise" in Dantes Sinne war also damals in ihm lebendig, als er die „vierte Lünette" zur

Ausführung grade dieses Entwurfs ersah. Und was liegt hierbei näher als die Arbeitsfolge?

Nur eine der Längswandlünetten glaube ich aus der Bibel erklären zu können und zwar auch lediglich auf Grund der Führung Dantes. Es ist dicht daneben die mit dem Namen des jüdischen Königs Ezechias (Hiskias) an der Spitze. Auf diesen König spielt — auch merkwürdig passend zu der Bogenform der Lünette — Par. 20, 49 ff. an:

E quel, che segue in la circonferenza
Di che ragiono, per l'arco superno
Morte indugiò per vera penitenza.

Und der, der auf ihn folgt im Umkreis oben
Der Leuchtenden im Bogen hoch, hat selbst
Durch wahre Reu' den Tod sich aufgeschoben.

Die Kommentare — Vellutello — erklären „per l'arco superno" durch „nell' arco del ciglio" = auf dem Bogen der Braue (des auf den Umkreis gerichteten Auges). Also genau wie der (in tiefer Reue) zusammengesunkene Büsser in der Pilgerkutte — der rechte Arm greift (schlägt?) an die Brust! — hier auf dem Fensterbogen sitzt. Genau so zusammengesunken, mit dem Haupte schwer auf der Brust, lagern über ihm die Bronceakte (s. ob.). Dass Dantes Ezechias die Anregung gab, darin bestärkt mich die junge, Kinder wartende Frau auf der andern Seite. Denn im 2. Buche der Könige, Kap. XX, auf das die Kommentare verweisen (nach katholischer Zählung, die Samuel zu den Königsbüchern rechnet, auf das „vierte Buch") v. 18 ist von „Kindern" die Rede, die der schon dem Tode Geweihte noch erhalten soll. Die Stelle betont (nebenbei bemerkt) grade die Unabänderlichkeit

DIE SPÄTGEBORENEN KINDER DES BÜSSENDEN KÖNIGS EZECHIAS

von Gottes Ratschluss. Es heisst, Ezechias sehe jetzt im Paradiese ein, dass auch jener „Aufschub" schon vorbestimmt war.

Ein anderer Pilger dieser Lünettengemälde ist zwar nicht namentlich im Dante belegt, fordert aber dafür durch sein höchst auffallendes Betragen die Beziehung zu ihm heraus. Es ist der erregte Alte der schon berührten Salmon—Booth—Obeth-Lünette, der mit seinem Pilgerstab, im engeren Sinne seinem geschnitzten Ebenbild auf dessen Knopfe, heftig diskurriert. Man müsste die Figur mit Justi burlesk auffassen, wenn nicht sein vergrämtes Gesicht und seine Zusammenstellung mit der rührenden, das kranke Kind in den Armen schaukelnden Mutter diese Auffassung verböte. Auch er trägt nun die Dantesche Kappe, zeigt auch genau wieder das Dantesche Profil, wenn man sich den spitzen, mit dem heftig bewegten Kinne emporfliegenden Bart wegdenkt. Ein solcher Bart aber spielt wirklich im Dante eine Rolle und zwar in der Szene der ersten Begegnung mit Beatrice (Purg. 31), wo diese ihren Schützling zunächst nicht zum besten empfängt und den von ihrem Gnadenbilde Abgewichenen, sich vor ihr Schämenden anherrscht (Purg. 31, 67 ff.):

Quando
Per udir sei dolente, alza la barba . . .!

Wenn
Es dich zu hören schmerzt, so heb' den Bart . . .!

d. h. das Gesicht, schau auf!

Am Schlusse dieser häuslichen Gnadenszene, empfiehlt sie ihm zum Andenken daran das Bild davon mitzunehmen nach Wallfahrtsbrauch (Purg. 33, 76 ff.):

Voglio anche, e se non scritto, almen dipinto,
Che'l te ne porti dentro a te per quello,
Che si reca il bordon di palma cinto.

Et io: Si come cera di sugello,
Che la figura impressa non transmuta,
Segnato è or da voi lo mio cervello.

So will ich, dass im Bild, nicht mit der Hand
Geschrieben, du es trägst zu dir hinein,
Wie auf dem Pilgerstab mit Palmenband.

Und ich: So wie aus Siegelwachs, das wird zu Stein
Und den empfangenen Eindruck nicht verändert,
So soll mein Kopf durch Euch geformet sein!

Wir sehen nun unsern nach Dante in dieser Szene gekennzeichneten Pilger, wie er seinen nach Palmenweise umwundenen Stab zu sich genommen hat, den als Erinnerung an seine Wallfahrt — sein eigener Kopf schmückt. Hier pflegt er Zwiesprach mit diesem seinen Erinnerungsselbst von der Wallfahrt, d. h. er schilt sich aus in der Weise, wie es im Beatrice in den voraufgehenden Versen (73—75) vorgemacht hat:

Ma perch' io veggio te nell' intelletto
Fatto di pietra et impetrato e tinto,
Si che t' abbaglia il lume del mio detto . . .

Doch weil ich seh, dass du im Sinneshort
Verhärtet, Stein geworden, schmutzig bist,
So dass du blind dich stellst bei meinem Wort . . .

Die Zusammenstellung dieses Pilgers grade mit jener Vorführung der Mutterliebe am kranken Kinde entspricht ganz diesem Sinne. Sie führt den abweichenden Undank gegen die himmlische Fürsorge lebendig

DAS FIEBERKRANKE KIND

DER SEIN WALLFAHRTSBILD AUSSCHELTENDE PILGER

vor Augen. Als ein vom Tode Bedrohter, Kranker stellt sich ja Dante schon im Grundmotiv seiner Rettung durch die himmlischen Frauen (Inf. 2, 107) gleich im Anfang hin.

Man wird vielleicht aus diesen Präludien zu vermuten geneigt werden, dass in diesen figürlichen Motiven aus Dante sich ein durchgehendes Thema für diese Randzeichnungen zur Sixtinischen Decke ankündigen könnte. Diese Vermutung wird bei genauerem Zusehen nicht getäuscht. Man gehe von der auch schon anderen als Bildnis des Poeten aufgefallenen Dante ähnelnden Figur der Zorobabel-Lünette aus. Es ist nach Steinmann (II 445) die zuerst ausgeführte unter den Lünetten. Man achte einmal auf Typus und Benehmen seines Nebenmannes in der Ozias-Lünette. Da wird zunächst die Angelegentlichkeit auffallen, mit der dieser von seinem Putto auf den „Dante" hingewiesen wird und vorgebeugten Oberleibes auf ihn hinstarrt. Er trägt gleichfalls das Dantesche Barett und ist überdies durch seine auffallende Nase dem Dichter angeähnelt, so sehr sonst seine ruhige Art und behäbige Figur von ihm abweicht. Er trägt ein gelbes Gewand. Nach dem gelben Edelstein, dem Topas (vivo Topazio), aber benennt Dante im 15. Ges. des Paradies (v. 85 f.) jenen Geist, der am „leuchtenden Streifen" (lista radial 15, 23) wie hier an dem der Decke, sich ihm mit gespannter Aufmerksamkeit nähert und sich als sein Ahnherr Cacciaguida zu erkennen gibt.

Hierbei erfolgt aus dem Munde des Ahnen, mit einer Geschichte der Vorfahren des Dichters, ein Preis des „alten friedlichen, nüchternen und keuschen Florenz in seinen alten Stadtmauern"

Fiorenza, dentro dalla mura antica
Si stava in pace, sobria e pudica (v. 99 ff.)

auf der Folie des modernen, hass- und streiterfüllten, üppigen und verdorbenen:

E vidi quel de' Nerli e quel del Vecchio
Esser contenti alla pelle scoperta
E le sue donne al fuso et al pennecchio

O fortunate! e ciascuna era certa
Della sua sepoltura, et ancor nulla
Era per Francia nel letto deserta.

L' una vegghiava a studio della culla
E consolando usava l' idioma
Che pria li padri e le madri trustulla:

L' altra, traendo alla rocca la chioma,
Favoleggiava colla sua famiglia
De' Trojani, die Fiesole e di Roma.

Da waren noch mit ihrem Wams aus Leder
Die Nerli und del Vecchio zufrieden
Und ihre Fraun mit dem Gesumm' der Räder.

Die Glücklichen! Noch jede war hienieden
Des Grabes sicher, keine schlief allein,
Da fern im Frankenkrieg der Mann verschieden.

Die wiegte fleissig ihre Kinder ein
Und liess sie schaukelnd hören jene Weise,
An der zuerst die Eltern sich erfreun.

Die andere fabelt' im Familienkreise,
Derweil sie von der Spule zog das Garn,
Von Fiesole, von Rom, von Trojas Heldenpreise.

In den Kreis dieser guten Alten, auch seiner Vorfahren, führt uns nun der Künstler unter den Schildern der Vorfahren Christi. Da liegen sie herum in ihren Lederwämsen; dem Kleidungsstück, an dem

ELEAZAR — MATHAN

DAS EIAPOPEIA DER AMME UND DIE GLÜCKLICHEN ELTERN

auch er ja altflorentinisch festhielt — in den „Zelten“ der Stichkappen,

wo noch kein Sardanapal
Gezeigt was man aus Kammern machen könnte.

Non v'era giunto ancor Sardanapalo
A mostrar ciò che in camera si puote.
v. 107 f.

So spinnen und wiegen sie die Kinder in den Lünetten. Eine solche Märchenerzählerin, die ihr gelbes Kopftuch als dem „lebendigen Topas“ geistig zugehörig bezeichnet, sitzt als Frau unter ihren Kindern neben unserem Cacciaguida und stützt sich auf einen Pack selbstgesponnener Linnen. Die Eleasar-Lünette bringt aus dieser Anregung das viele erfreuende Idyllion mit der das Kind auf den Knien schaukelnden Amme, während die jungen Eltern — der Vater träumerisch in einer der herrlichsten Posen der gesamten Kunst, die Mutter hinter ihm vorguckend — zuhören. Auch denjenigen, auf welchen in der Ahnenreihe Dantes ein Schatten fällt, hat der Künstler zum Ausgleich mit einer solchen Garn abwickelnden Musterhausfrau ausgestattet. Es ist der prächtig thronende, vornehme Herr der Jesse-Lünette, dessen prächtige orientalische Gewandung in sichtlich gewolltem Gegensatz steht zu der schlichtsauberen Kleidung seiner Frau. Auch die Art, wie ein kleiner mohrenartiger Sklave ihm etwas anbietet, ohne dass er geruht, davon Notiz zu nehmen, weist darauf hin, dass wir hier einen jener späteren „Sardanapale“ vor uns haben. Diesen Vorfahren, den nach dem sich die Sippe nennt,

quel, da cui sie dice
Tua cognazione . . .

also den ersten Alighieri, seinen Urgrossvater (bisavo) empfiehlt Cacciaguida gleich von vornherein (v. 44 ff.) Dantes frommer Fürsorge, um ihn aus dem „untersten Kreise des Fegefeuers" (la prima cornice des Reinigungsberges) zu befreien. Dieser Ahne ist demnach ein Stolzer — denn diese büssen in jenem Kreise —. Auf Stolz weist auch die Rovere-Eichel auf seiner majestätischen Kopfdrapierung, die schon Steinmann auffiel.

Also auch die Kehrseite der poetischen Ehrenmedaille auf seine Heimat hat der Künstler nicht unterschlagen. Besonders deutlich wird dies an der schnurgraden Gegenüberstellung der Aminadab- und Naason-Lünette. Beide zeigen sich putzende Frauen und (auf sie) wartende Männer. Aber während der eine schlicht, sogar etwas einfältig vor sich hinschauend, kerzengrade mit den Händen im Schoss dasitzt in seinem abgeschabten, farblosen Mäntelchen, hat sich der andere in prächtigem, rotem Talare, ein wohlfrisierter junger Geck mit unangenehmem, protzigem Gesichtsausdruck, lässig, das Bein hochgezogen, auf sein Lager gestreckt und blickt gespannt in eine aufgeschlagene Schrift auf dem Lesepult vor ihm. Die Frau des ersten ist ein reizendes junges Landmädchen nur in langem, grobem Hemd, den kurzen Rock auf den Knien, ohne Schuhe. Sie kämmt ohne jeglichen Schmuck mit einem groben Kamme ihr prachtvolles, blondes Haar. Wie anders putzt sich die, nicht mehr junge, Frau des andern in modisch geraffter und zusammengestellter Robe, mit künstlicher Frisur des spärlichen Haars, während sie, den Spiegel in der Hand, im Gesicht herumfingert, als prüfe sie die aufgelegte Schminke. Noch deutlicher, mit einem Stich ins Burleske, betont das letztere die,

EIN ALTFLORENTINER „LAPO ODER BINDO“ UND SEINE UNVERKÜNSTELTE FRAU

DIE MODERNE EHEFRAU
(CIANGHELLA)

DER MODERNE EHEMANN
(LAPO SALTARELLO)

wunderlicherweise männliche, Aktstudie für die Frau in der Casa Buonaroti (bei Steinmann II Anh. I Abb. 57). Emil Jakobsen (Repertor. f. Kunstwiss. XXX S. 493) findet in ihr „den etwas übertriebenen Stil eines Schülers". Karikierung verrät schon der blosse Vorwurf eines sich im Spiegel beguckenden, in seinem Gesicht herumfingernden Mannes. Über den Kontrast in der obigen Gegenüberstellung geben folgende Verse (127 ff.) der Reihe Auskunft:

> Saria tenuta allor tal maraviglia
> Una Cianghella, un Lapo Saltarello
> Qual or saria Cincinnato or Corniglia.

d. h. wie man heutzutage in Florenz einen Cincinnatus, eine Cornelia (die Mutter der Gracchen) als Wunder anstaunen würde, so hätte man damals dort eine Cianghella, einen Lapo Saltarello vergebens gesucht. Die Genannten waren also Gegensätze zur Einfachheit und Sittenreinheit jener alten Römer: die Cianghella nach den Kommentaren eine damalige Modenkönigin, Lapo Saltarello ein gleichfalls durch Aufwand hervorragender Jurist und Pasquillant. Der sogenannte Dino Compagni entwirft von ihm (im Commento storico des Arrivabene p. 683 f.) das Bild eines rabulistischen Volkstribunen. Er sei dann mit Dante verbannt worden. Ist dem so gewesen, so hat er sich in der „wilden, dummen, undankbaren, ganz tollen und gottlosen Bande", wie der Dichter Par. 17, 62 ff. die Genossen nennt, mit denen er in diesen Abgrund des Elends fiel, Dantes besonderen Unwillen zugezogen. Der moquante junge Mensch Michelangelos, im roten Talar der Juristen, seine geschniegelte Erscheinung und freche Haltung bei der Lektüre seines jedenfalls oppositionellen Blattes,

ist also genugsam erklärt. Die Haltung seiner Partnerin illustrieren noch die Verse 112—114:

Bellincion Berti vid' io andar cinto
Di cuojo e d'osso e venir dallo specchio
La donna sua senza il viso dipinto.

„Bellincion Berti — so erzählt Cacciaguida von einem Hervorragenden unter seinen Zeitgenossen — sah ich in Leder und beinernen (nicht goldenen!) Schnallen einhergehen und sein Weib ungeschminkt vom Spiegel kommen". Im Kontrast dazu ist diese vor ihrem Spiegel sich schminkend dargestellt. Dafür hat ihr nun der Künstler in der Aminadab-Lünette gegenüber den Text gemalt nach den Versen 100—103:

Non avea catenella, nè corona,
Non donne contigiate, non cintura
Che fosse a veder più che la persona.

Da trug man keine Kettlein, noch Frisur,
Kannt' weder Stöckelschuhe noch Korsett,
Das mehr macht aus der Frau als die Natur.

Das hübsche Weibchen der Aminadab-Lünette soll zeigen, dass sie das alles entbehren kann. Darum präsentiert sie förmlich ihren zierlichen Fuss ohne Schuhe und ist das wahre Aschenbrödel des Märchens in Schmuck- und Kunstlosigkeit ihres Anzugs. Ihre Toilette besteht statt im Drapieren des „Rattenschwänzchens" zu einer krönenden Frisur, wie bei Frau Cianghella, im schlichten Kämmen ihres reichen, natürlichen Haars. Genau wie sie zu jener, so vertritt ihr Partner den Gegensatz zu Lapo Saltorello. Er ist ein ganz gewöhnlicher „Lapo und Bindo", wie Dante gelegentlich die „Hinz und Kunz" von Florenz benennt. (Non ha Firenze tanti Lapi e Bindi . . . d. h.

so viel Lapos und Bindos gibt's nicht in Florenz als solche Fabeln . . Par. 29, 103.) Dafür schädigt er aber auch nicht das Gemeinwesen durch Tücke und Protzerei, ein schlichter guter Kerl.

Im Geiste dieser Kontrastbilder werden wir jetzt auch die traurig-sehnsüchtige Schwangere der Roboam-Lünette und ihren schlafenden, offenbar noch jungen Mann verstehen. Man hat diesen Armen aller erdenklichen Rücksichtslosigkeiten gegen seine heimgesuchte Frau bezichtigt, die „ihm so gern ihr Herz ausschütten möchte". Aber der Mann schläft nicht, er ist tot, wie der starr herabhängende Arm, die ins Knie eingekrampfte andere Hand, die zusammengebacken herabhängenden Haare des abgewandten Kopfes und der dunkle, trüb abgewandte Engel zu seinen Häupten beweisen. Er ist so überhaupt wohl nicht auf dem Lager neben ihr als tatsächlich zu denken, sondern als Phantasiebild, als banges Nachtgesicht ihrer sehnsüchtigen Sorge. Denn vgl. ob. v. 119 f.

. . . keine schlief allein
als (durch die Schwangerschaft bezeichnete) plötzliche Witwe,
Da fern im Frankenreich der Mann verschieden,

wie jetzt so oft, da die jungen Männer mit Karl von Valois, des Königs von Frankreich Bruder (des Schützers der Dante feindlichen Partei!) ins Feld ziehen müssen.

Ganz wunderlich erklärt sich in diesem Zusammenhang die Lünette zu den letzten Ausläufern des Stammbaums Christi, die wie ein Pasquill auf die Bemerkung des Matthäus über Josephs anfängliche Stellungnahme zur Schwangerschaft der Jungfrau berührt: „Joseph aber, ihr Mann, war fromm und wollte sie nicht rügen, gedachte

aber sie heimlich zu verlassen" (Matth. 1, 19). Steinmann hat es wirklich fertig gebracht, in der höchst wohlfrisierten Mamsell, der ihr alter Partner von der andern Seite einen so bösen Blick zuwirft, in vollem Ernst die Maria, in dem Burschen mit dem Weinkännchen das Jesukind — das da wirklich anticipando in die Welt gesetzt wäre! —, in dem grimmen Alten den heiligen Joseph zu sehen. Dieser hat nach dem bekannten Witzwort des Giotto allerdings wenig Grund, bei den Malern vergnügt drein zu schauen, aber so wild! Da wäre er der heilige Joseph nicht mehr!

Nun wir haben auch hier keine Geschichte der heiligen Vorfahren Christi, sondern der profanen des Künstlers nach folgenden Versen (103 ff.) seines Dichters:

Non faceva nascendo ancor paura
La figlia al padre, che il tempo e la dote
Non fuggian quinci e quindi la misura.

Noch machte nicht dem Vater heimlich bange
Die Tochter ob der Mitgift und der Hast,
Mit der man — masslos beides! — sie verlange.

Also einen sorgenvollen Florentiner Familienvater haben wir vor uns, der drüben sein Fräulein Tochter im vollen Staat bei der Aufwartung für den Herrn Zukünftigen neben ihr erblickt — das Wein kredenzende Bübchen gibt Klarheit über die Situation — und derweil berechnet, ob er's wohl werde aufbringen können und wie bald? Dabei trifft denn wohl trotz des resignierten Zuspruchs der Mutter neben ihm kein allzu freundlicher Blick die leibhafte Ursache solcher heimlichen Bedrängnis da drüben, die diesen Blick zu fühlen scheint.

Bis auf das bedrängte Schicksal seines Dichters selbst scheint der Künstler seine Ahnenbilder fortzu-

DIE EINSAME EHEFRAU UND IHR IN FRANKREICH GEFALLENER GATTE

führen in der Achim—Eliud-Lünette. Eines ist sicher in dieser rätselhaften Komposition: Auf der einen Seite wird gekocht und das Bübchen auf dem Arm der Köchin äussert auf das unzweideutigste, dass für ihn gekocht wird, dass er nur die Hand danach auszustrecken braucht. Aber auf der andern Seite den vergrämten Mann mit den eingefallenen Backen, der sich so stolz davon abwendet, grade weil ihm der Duft in die Nase steigt, ihn zupft sein Söhnchen fast weinend am Mantel: Vater, gehn wir doch hinüber! Ich hab solchen Hunger!

Da wirst du's proben, wie sich bitter isst
Das Brot bei Fremden und wie schwer sich steigt
Die Treppe, wenn du erst bei Fremden bist.

Tu proverai si come sa di sale
Lo pane altrui, e si come è dur calle
Mo scendere e 'l salir per l' altrui scale.

In diesen berühmt gewordenen Worten kündigt der Ahnherr dem Enkel das traurige Geschick, das ihm bevorsteht. Auch die Anregung zu diesem stolzen Verbannten, die so persönlich ergreift, dass man darin gern ein Selbstporträt des Künstlers finden möchte, kam ihm von dem heimischen Dichter. Dabei ruft der den Vater am Mantel zupfende, weinende Knabe eine an die Situation angrenzende berühmte Erinnerung an die Göttliche Komödie wach. Es ist der Mann im Hungerturm, Ugolino, der selbst starr ohne Tränen im Kreise seiner weinenden Kinder im Augenblick, da das Tor vernagelt wird, von dem kleinen Anselmo gefragt wird: Vater, du blickst so: was hast du? Inf. 33, 49:

Io non piangea, sì dentro m' impetrai;
Piangevan' elli; et Anselmuccio mio
Disse: Tu guardi sì, padre: che hai?

Wie leicht sich dem Künstler sogar blosse Beziehungen aus seinem Dichter bildlich gestalteten, kann der Vergleich lehren, mit dem Dante an der herangezogenen Stelle im Paradiso sich selber den Stolz auf seinen Adel verweist. Er sagt im Anfang des 16. Gesanges von dem „bisschen Adel des Blutes" (o poca nostra nobilità di sangue) v. 7 f.:

Ben sei tu manto, che tosto raccorce
Sì che, se non s'appon di die in die,
Lo tempo va dintorno colle force.

Uns zu bedecken, taugst du nicht als Kleid,
So dass, wenn man nicht selber dazu tut,
Mit ihrer Schere bald es kürzt die Zeit.

Die schneidernde Frau der Salomo-Stichkappe, die mit ihrer Schere den Rock beschneidet, während ihr „Fleisch und Blut" ganz nackt, wie Natur den Menschen schafft, ihr dabei hilft, hat sich so nebenbei mit den übrigen Anregungen der Cacciaguida-Szene daraus gestaltet. Und so wage ich denn auch das Vergleichsbild des Eingangs zum Schlussgesange dieser Szene (XVII) für die einzige noch unerklärte Lünette (Azor-Sadoch) in Anspruch zu nehmen:

Wie zu Clymene lief sich zu beklagen
Ob dem, was er im Knabenzank gehört,
Der heut noch lehrt die Väter zu versagen ...

Qual venne a Climenè, per accertarsi
Di ciò ch'aveva incontro a se udito,
Quei ch'ancor fa li padri a' figli scarsi ...

nämlich der, Michelangelo auch sonst noch interessante, Phaeton aus dem ersten Buche der Ovidischen Metamorphosen, der es von der Mutter ertrotzt, dass sie ihn zu seinem ihm abgestrittenen Vater, dem Sonnengott,

schickt. Dieser lehrt durch die Gewährung seiner verhängnisvollen Bitte (den Sonnenwagen zu lenken) die Väter noch heute zu versagen. Als solcher — als Versagender — ist der sogenannte Pensieroso der Azor-Lünette deutlich charakterisiert. Er ist ganz in sich zusammengezogen, die Beine sind dicht übereinander geschlagen, die Arme verhüllt, der eine im Mantel, die andere Hand greift über den andern Arm in den Bart und schliesst dabei mit dem Zeigefinger bedeutsam den (Phaeton gegenüber so voreiligen) Mund. Auch diese allgemeine und allverständliche Gebärde hat ihm sein Dichter für die Bedeutsamkeit, in der sie hier und beim Pensieroso (s. ob.) wirken soll, zurechtgemacht:

... Perch' io acciochè il duca stesse attento,
Mi posi il dito su dal mento al naso.
... Drum ich, damit Virgil zurück sich hielte,
Den Finger legte zwischen Kinn und Nase.

Juvenals „digito compesce labellum!" Dante will (Inf. 25, 44 f.), dass Virgil auf eine an ihn gerichtete Frage schweige, damit der Fragende sich nicht entferne. Die Mutter ist dargestellt, wie sie den überlästigen Dränger, der trotzig auf den Boden stampft („Ich will es wissen") mit der ausgestreckten flachen Rechten zur Seite zu schieben sucht. Getreu der Allgemeinheit des Vergleichsbildes ist eine durchschnittliche Familienszene aus dem mythologischen Vorgang geworden.

Es bleiben nun nur noch die zerstörten, durch die oberen Abschlüsse (signa passionis) des „jüngsten Gerichts" ersetzten Lünetten der Altarwand übrig, deren Inhalt durch Stiche bekannt und in seiner Bedeutung ausser Zweifel ist. Der Künstler hat hier in seinem Entwurfe begonnen, seine Aufgabe im eigentlichen

Sinne zu behandeln. Er zeigt den Stammbaum Christi (liber generationis) aufgeschlagen und Szenen, die sich unschwer auf die drei grossen Patriarchen beziehen lassen: Abraham mit dem zu opfernden Isaak (durch das Holzbündel charakterisiert), Jakob mit dem Stabe, und den schlafenden Jakob (auf dem Steine zu Bethel). Damit aber war das, was sich über die Vorfahren Christi künstlerisch passend hier verwenden liess, erschöpft und damit auch an der Altarwand das Dekorum des heiligen Ortes genügend gewahrt. Die meisten übrigen Namen des „Stammbaumes Christi" sind nichts als Namen. (Vgl. 1 Epistel an Timotheus 1, 4.) Diese Überlegung wird den malenden Bibelforscher auf die Idee gebracht haben, sich bei den Lünetten der übrigen Wände in der dargetanen Weise aus dem Dante mit der Geschichte seiner Vorfahren zu helfen. Und wie bewegt uns jetzt das stumme Heimatsgefühl des Künstlers, das an der vornehmsten Stelle der Christenheit die heiligsten Mysterien mit nichts Stolzerem einzurahmen wusste, als mit den schlichten Exempeln der eigenen Altvorderen im Urteil des heimischen Dichters!

DER DIE MITGIFT BERECHNENDE VATER UND DIE HEIRATSFÄHIGE TOCHTER

IV.

Das Altargemälde der Sixtina

1. „Stufa d' ignudi"

Die ursprüngliche Nacktheit auf den Sixtina-Fresken hat ihr Fortbestehen über die Gegenreformation ernstlich in Frage gestellt. Diese kannte in dem Punkte keine Schonung und man muss eher nach den Gründen fragen, aus denen sie erhalten geblieben sind. Denn die Legende von dem Fussfall eines kaum bekannten Malers vor einem Papste, wie Paul IV. grade in dieser Hinsicht war, wiegt hier nicht schwer. Daher müssen die geistigen Argumente interessieren, auf die sich „die Kardinäle und Männer von Urteil" (Vasari VII, 67 im Leben des „Hosenmachers" Daniel von Volterra) für sie stützen konnten und auf die sich vielleicht der greise Maler noch zu ihrer Verteidigung berufen hat. Seine Haltung dabei zeugt von grosser Selbstsicherheit: der Papst solle nur die Welt in Ordnung halten! Bei einem Bilde sei dies leicht (Vasari VII, 240). Die grundlegende Wichtigkeit des Studiums und der Anwendung des Nackten für die Befreiung der Kunst von der Gebundenheit des Mittelalters hatten die Künstler von nun an ständig zu verteidigen. Sie erklärten, man könnte überhaupt nichts machen, wenn man laszive Wirkungen ganz ausschalten sollte (Ancora che molti arguti e prudenti pittori tengano che non si possa fare

alcuna cosa, se non vi si framettono di questi magisteri atti lascivi, come hanno usato Raffaello Giulio Romano, Michelangelo, Leonardo etc. Lomazzo, tratt. dell' arte VI cap. 2). Die geistige Autorität, unter der jener Umschwung zugunsten des Nackten in der Frührenaissance erfolgte, kann nun im Vatikan nicht mehr massgebend gewesen sein. So führt Rob. Vischer (Luca Signorelli 131 ff.) Auszüge aus Lorenzo Vallas Buche de voluptate ac vero bono hierfür an. Der Epikureismus des humanistischen Neuheidentums gilt wohl überhaupt als die Geistesrichtung, in deren Zeichen die Kunst die neuen, zu ihrer alten Höhe zurückführenden Bahnen einschlagen konnte.

Dass es nun aber Plato und grade der christianisierende Platonismus gewesen ist, der damals das Placet — und zwar wie man sehen wird im eigentlich geistlichen Sinne! — für die Enthüllung der menschlichen Gestalt gegeben hat, frappiert grade wegen seiner Bedeutung für die Erziehung auch der Gegenreformation und ist meines Wissens noch nicht bemerkt worden. Die „Nacktheit der Pallas" ist hier das Symbol der „idealen Schönheit". Das bedeutet dem Pico von Mirandula im Kommentar zu dem frommen Laudendichter Benvieni, den dieser selbst zu Ehren des früh Verstorbenen herausgab (II cap. 25), jene Fabel von der Erblindung des Tiresias (das würdige Sujet des Alexandriners Kallimachos). Denn erst als er Pallas nackt sah, wurden ihm von ihr die Augen wahrhaft geöffnet und nur für die materiellen Hüllen der Dinge (vestita e coperta della materia) verschlossen. Ähnlich wird die Erblindung des Homer beim Erblicken des Schattens des Achilles und des Paulus bei seiner

Entrückung in den dritten Himmel erklärt. Zwar leitet die „nuda veritas" — eine Aufschrift, die sich wohl nicht zufällig auf einem Kupfer (des Cherubino Alberti im K. Kupferstichkabinett zu Berlin bei Steinmann II Abb. 238) grade des Adam aus dem „jüngsten Gericht" der Sixtina findet — allegorisch nach dieser Seite. Allein erst in dem uns hier beschäftigenden Zeitraum wagt man die Wahrheit in der Kunst wirklich zu entkleiden. Früher begnügte sie sich mit einem Spiegel. Sie ist dann identisch mit der Klugheit; und diese rät dem Geist wie dem Körper sich zu verhüllen. Lediglich die „verlorene Unschuld" der Stammeltern des Menschengeschlechts darf, als Mahnung an die Sünde, sich nackt in die Kunst der Öffentlichkeit vorwagen; oder die abgerissene Dürftigkeit des Armen und Büssers, als Erinnerung an die apostolischen Vorbilder.

Eine eigentümliche Auffassung entwickelt der Hegelianer Tommaso Corsi in seiner „Filosofia del concetto in opere d' arte" (Firenze 1853). Nach ihm haben Michelangelo und schon vor ihm Luca Signorelli mit ihren nackten Figuren im Hintergrund der heiligen Familie nichts weniger als die Nacktheit im Sinne gehabt, sondern — die Prophetie! Nun gibt allerdings der (von Voltaire genug durchgehechelte) „nackte Jesaias" einen Anhalt nach dieser Richtung. Es ist die Nacktheit des Gewissens, die der Prophet in jenem merkwürdigen Bilde an sich selber demonstriert. Ich kann aber von einer biblischen Heiligung der Nacktheit in solchem Sinne keine Spur in jener Zeit entdecken. Ich bezweifle, dass jene Künstler auch nur im Traum daran gedacht haben. Das, was sie in ihrem künstlerischen Drange nach dieser Richtung

bestärkte, stammt aus Plato; war nicht die biblische, sondern die klassische Autorität.

Das bestätigt eine so völlige Umkehrung der alten allegorischen Anschauung, wie sie Tizians vielkommentiertem Bilde in der Villa Borghese zu dem bekannten Platonischen Titel verholfen hat. Nach Wickhoff (Jahrb. d. K. Pr. Kunstsammlg. 16, 34) nachweislich nicht vor dem letzten Viertel des XVIII. Jahrhunderts! Die beiden Frauen sind nach ihm die beiden Zauberinnen Medea und Circe, unter deren Gestalt Venus die Nichte zur Liebe zum Jason überredet, aus des Valerius Flaccus Argonautica (VIII 194—406). Jedenfalls ist die Szenerie hier verändert. Sie ist dort nicht im Freien. Auch die Ausstattung des Hintergrundes, das friedliche Dorf die Schafherde, die Reiter mit den Hunden auf der einen Seite, die besuchte Burg, die zutraulichen Hasen auf der andern passen nicht zu dem düsteren Zauberwerke der Kolcherin, so wenig wie die Auffassung und Ausstattung der beiden Frauen. Nur die dunkle Staude zwischen ihnen erinnert an Bilsenkraut (Hyoscyamus niger), die bekannte Zaubergiftpflanze. Mag nun dem Bilde jene Bezeichnung willkürlich beigelegt sein und irgendwelche romantisch novellistische Situation (aus Bojardo?) dem Künstler dabei vorgeschwebt haben, soviel steht fest, durch die allegorisierenden Attribute, die Beziehungen des Brunnenreliefs und des Hintergrunds zu der nackten und bekleideten Gestalt, dass hier die alten Allegorien der castitas und voluptas, der Tugend und Sünde (z. B. in der „Wahl des Herkules") in einem gänzlich veränderten Lichte dargestellt sind. Es scheint tatsächlich mehr eine Überredung zur Nacktheit als zur Liebe. Auf die erstere, bis auf die

DAS BROT IN FREMDEN HÄUSERN

Fingerspitzen bekleidete geputzte Gestalt mit dem Einhorn (?) auf dem Relief an ihrer Seite, der ummauerten Burg im Hintergrund, den zerdrückten Blumen auf ihrem Schoss fällt geistig ein Schatten, der sich in dem abweisenden Gesicht der ganzen sich selbst und ihr Gefäss krampfhaft wahrenden Figur unverkennbar sammelt. Dagegen steht die Nackte, mit der Entblössungsszene auf dem Relief unter sich, dem Ausblick auf das freie Feld und Dorf im Hintergrund, die ihr offenes Gefäss frei stellt, ihre Blumen verstreut, im vollen Lichte. Vielleicht tun wir unrecht, in solchen Zutaten auf Kunstwerken allzuviel zu suchen. Vielleicht sind sie von der Laune eingegeben, gehorchen rein den Gesetzen der phantastischen Assoziation, der Harmonie, des Kontrasts, des inneren Gleich- und Gegensinnes, ja unter vielfachen Umständen nur der Dekoration, der passenden Raumwirkung und -Ausfüllung. Allein die Figuren selbst sind hier doch in einem zu deutlichen symbolischen Gegensatz gefasst. Der Vorzug der einen prägt sich nicht bloss in der überlegenen Beredsamkeit ihres Antlitzes aus, sondern er wird nachdrücklich betont durch die rauchende Liebesflamme, die sie hoch hält.

Man mag in der malerischen Emanzipation des Fleisches durch die Venezianer die Wandlung sich widerspiegeln sehen, welche nach dem „Neuheidentum" noch die Reformation mit ihrer Verwerfung des geistlichen Zölibats in der absoluten Wertung der castitas damals heraufgeführt hatte. Hier setzt ja die geistliche Bekleidungswut ein, von der wir auszugehen hatten. Es ist die Gegenreformation der alten Weiber, die schliesslich zu der klassischen Hofpoesie der „bienséance chrétienne"

unter der alternden Maitresse Louis' XIV. und zu der Nuditätenschnüffelei der alle moralische Strenge darin sammelnden Geistlichkeit führte. Die Jesuiten begannen alsbald mit förmlichen Untersuchungen über die Bekleidungsfrage der Seelen im Jenseits und ob Gott nackt in der Hostie sei (vgl. des Verf. Gracian und die Hoflit. in Deutschl. S. 48 ff.). Sie erklären sich nur durch eine verbreitete gegenteilige Anschauung, die sie bekämpfen. Und so steht auch eine solche bildliche Konzeption wie die Tizians zu der verbreiteten Platonischen Vorstellung von der freien, jedes irdischen Aufputzes baren Seele, die sich zur Hüterin der himmlischen Liebesflamme machen will, in Beziehung. Die Seele soll nicht in fremdem, sondern in eigenem Schmucke prangen, heisst es in der Beschwörung des sterbenden Sokrates an die Freunde im Phädon (p. 115). Sie bedarf keiner Zutaten, um schön zu erscheinen (nullis adjunctionibus indiget animus, ut formosus appareat), führt Marsilio Ficino im VI. Kap. seiner Kommentarien zum Platonischen Symposion aus (Quot requiruntur ut res pulchra fit et quod pulchritudo est spirituale donum). Das ist in der Tat der grade Gegensatz zu der Parabel vom „Hochzeitskleid" der Seele im Evangelium und konnte nicht wohl anders als durch Nacktheit vorgestellt werden.

Allein den Gipfel erreicht diese Erhebung des geistigen Vorzugs der Nacktheit vor der Bekleidung erst dann, wenn sie wie im „jüngsten Gericht" im Hinblick auf die Enthüllung alles Verborgenen, als Apokalypse alles Menschlichen auftritt: als unerlässlich für die gerechte, unparteiische Beurteilung des Menschen an sich. Quicquid latet, apparebit! Da verbindet sich

zunächst, dem Künstler besonders willkommen, der Charakter des Geheimnisses damit, das als solches schwerer zu fassen und wiederzugeben sei, als die zur Schau getragene Hülle. Für ihn ist das Nackte schwer, eine Probe auf seine Fähigkeit, in die Geheimnisse der Kunst einzudringen. Auch hier bot ihm der Dichter einen Wahlspruch, der um so eindringlicher wirkte, weil er das Gleiche in diesem Gleichnis von seiner poetischen Kunst aussagte. Die Erleuchtung selber, Beatrice, gibt ihn (Purg. 33, 100 ff.) und zwar grade vor dem Eintritt ins Paradies:

Veramente oramai saranno nude
Le mie parole, quanto converrassi
Quelle scoprire alla tua vista rude.

Doch von jetzt ab sei meine Rede nackt,
Soweit sie zu enthüllen möglich ist
Und soweit sie dein blöder Blick auch packt.

Es ist das eine von den wildgewordenen Metaphern, die nur dieser herrische Dichter so in seiner Macht hat, dass wir vom Widersinn in ihnen gar nicht berührt werden, der sie so leicht ins Lächerliche umschlagen lässt. Man vergleiche das „d'ogni luce muto" Inf. 5, 28:

Da kam ich an den Ort, von jedem Lichte stumm,
Der brüllte, wie das sturmgepeitschte Meer,
Wenn es die Gegenwinde wühlen um.

Der unbeleuchtete Ort ist stumm, weil er zum Auge gar nicht spricht, d. h. völlig finster ist. Im eigentlichen Sinne ist er laut genug. Allein es ist Sache der Kunst, den uneigentlichen Sinn heraufzuzwingen. Für den Geist ist er meist der entscheidende.

So ist es auch hier im Gemälde der nackten Auferstehung, als der entblössten Gewissen, die durch einen Akt der Natur alle ihre Heimlichkeiten preisgeben müssen, wenn sie vor das Auge des ewigen Richters geführt werden. Die förmlich naturgesetzliche Motivierung hiefür tritt im Mythos darin hervor, dass die Seelen gezwungen werden, am Tage des Gerichts noch einmal in das Grab zurückzukehren, wo ihr Körper liegt. Erst wenn sie diesen Zeugen ihrer Nacktheit im Leben wieder angelegt haben, sind sie imstande, gerichtet zu werden.

Più non si desta
Di qua dal suon dell' angelica tromba,
Quando verrà la nimica podesta.

Ciascun ritroverà la trista tomba,
Ripiglierà sua carne e sua figura,
Udirà quel che in eterno rimbomba.

Der (Geist) hier liegt und hebt sich nicht so bald,
Bis alles tönet von Posaunenchören,
Da er erschaut des Richters Schreckgestalt.

Sein düstres Grab wird jeder auf dann stören,
Ergreifen neu im Fleische seine Form,
Und was für ewig gilt, wird er dann hören.

Inf. 6, 94 - 99

Die Darsteller der Renaissance — schon vor Michelangelo Luca Signorelli — ergriffen natürlich mit Eifer die theologische Lehrmeinung, nach der die Geister ihre Körperform im Zeitpunkt der Akme — im Anfang der Dreissiger — wieder annehmen. Denn dies war das Lebensalter Christi bei der Auferstehung. Auch sollten sie alle — bis auf ihre individuellen Unterschiede in der Physiognomie — gleich gross und schön erscheinen, wohl damit keiner dem andern gegenüber

DER DER MUTTER TROTZENDE SOHN UND DER VERSAGENDE VATER

benachteiligt sei. (Vgl. K. Gieselers Kirchengesch. VI 2, 425 ff.) Man stützte sich wohl auch auf eine kabbalistische Anschauung, die nur „Starke und Tapfere" zu den Reihen der Engel und Seligen hinzutreten lässt. (Vgl. den Maler des 16. Jh. G. P. Lomazzo, der, im 32. Jahre erblindet, sich der Kunstschriftstellerei widmete [s. libro VI cap. 6] im Trattato dell arte, Ed. Roma 1844 III 29: teologi ebrei . . . chiamano Issim, cioè ordine d' uomini forti e robusti; vgl. libro VII cap. 5: della forma delle anime beate.) Es war das lediglich eine Konsequenz der Lehre vom schönen Heiland, die damals im Abendlande durchgedrungen war. Grade in seinem nackten Auferstandenen in der Minerva hat ihr ja der Maler des sixtinischen Gerichts den kanonischen Ausdruck gegeben. Die Nacktheit hat hier im Wortsinne des Dichters „ausgestossen jeden Zeugen menschlicher Bedürftigkeit". Sie zeigt den Menschen, wie er erscheint, wenn ihm gar nichts hilft, ihn nichts anderes vor dem richtenden Auge vertritt.

In ganz anderer Umgebung und Beziehung begegnet uns in diesem Zeitraum doch dieselbe Anschauung in jener Szene des „king Lear". Es ist diese — damals im Norden neue — „Anschauung der Maler" vom „Menschen in seiner Nacktheit", die den wahnsinnigen Lear veranlasst, sich die Kleider vom Leibe zu reissen: „Is man no more than this? Consider him well. Thou owest the worm no silk, the beast no hide, the sheep no wool, the cat no perfume. Ha! here's three one's are sophisticated! Thou art the thing itself: unaccomodated man is no more but such a poor, bare, forked animal as thou art." (Akt III, Szene IV.) „Ist der Mensch nicht

mehr als das?" — so ruft er, als er den nackten, sich wahnsinnig stellenden Edgar sieht. — „Betracht ihn recht. Du dankst dem Wurm keine Seide, dem Tier kein Fell, dem Schaf keine Wolle, der Bisamkatze kein Parfüm. Hal Wir drei hier miteinander sind faule Ausreden. Du bist die Sache selbst. Der unbekleidete Mensch ist nicht mehr als solch ein armes, nacktes, zweizinkiges Lebewesen, wie du bist." — Grade diese Motivierung nun ist für die Nacktheit des Weltgerichts der Renaissancezeit gegenwärtig gehalten worden durch Platons Gorgias, wo Sokrates am Schluss(p.523f.) dem Kallikles „die schöne Geschichte erzählt, die jener zwar vermutlich für Dichtung halten werde, er aber für Geschichte":

„Da kamen Pluto und die Vorsteher von den seligen Inseln zu Zeus und sagten ihm, dass zu ihnen beiderseits Menschen kämen, die es nicht verdient hätten. Da sprach Zeus: gut, ich will diesem Wesen ein Ende machen; jetzt werden allerdings verwerfliche Urteile gefällt; denn die, welche vor Gericht kommen, werden in ihren Kleidern abgeurteilt, d. h. noch lebend. Viele nun, sprach er, die schlechte Seelen haben, sind bekleidet mit schönen Leibern, mit vornehmer Geburt und Reichtum, und wenn dann das Gericht gehalten wird, so treten viele Zeugen für sie auf und wollen bezeugen, dass sie rechtschaffen gelebt hätten. Die Richter nun lassen sich dadurch verblüffen, und zugleich sitzen sie selbst auch bekleidet zu Gericht, indem vor ihre Seelen die Augen, Ohren samt dem ganzen Leib als Hülle vorgezogen sind. Das alles nun ist ein Hindernis für sie, — sowohl ihre eigenen Kleider als die der Vorgeladenen. Zuerst also, sprach

er, muss das aufhören, dass sie ihren Tod vorauswissen; denn jetzt wissen sie ihn voraus. Auch ist es ja nun dem Prometheus angekündigt worden, dass er dem ein Ende machen soll. Sodann müssen diese alle nackt gerichtet werden; denn man soll sie richten, wenn sie gestorben sind. Auch der Richter soll nackt sein, d. h. ein Verstorbener, und so unmittelbar mit der Seele selbst, sogleich nach dem Tode eines jeden, dessen Seele für sich allein betrachten, nachdem er von allen seinen Verwandten verlassen ist und jenen ganzen Schmuck auf der Erde zurückgelassen hat, damit das Urteil gerecht ausfalle."

2. Das jüngste Gericht

Mit dem Altargemälde der Sixtina ist Dantes Name von jeher verbunden gewesen; schon weil es ein „jüngstes Gericht" darstellt. Seit Giotto (in der Arena von Padua) war man gewohnt, die Maler bei diesem Anlass Dantesche Höllengreuel entfalten zu sehen. Condivi (c. 46) erträumt sich denn auch hier solche in diesem Stile, wie sie sich weder auf Michelangelos Gemälde noch in Dantes Dichtung finden. Die unten und im Vordergrund angebrachten Figuren des Seelenfährmanns Charon und des Höllenrichters Minos kamen von selbst zu ihrer Bezeichnung nach Dante: der erstere durch seine dramatische Geste, wie er (nach Inf. 3, 109 ff.) auf die säumigen Seelen einhaut, der andere (Inf. 5, 4 ff.) durch seine anekdotische Identifizierung mit dem päpstlichen Zeremonienmeister des Bildes.

Trotz aller akademischen und populären Deklamationen über „Dante und Michelangelo" ist die

Dantesche Glosse zu dem Gemälde noch nicht über diese schon bei Vasari und Condivi gegebenen tatsächlichen Punkte hinausgekommen. Auch die heutigen aufmerksamen Verzeichner der „Ikonographia Dantesca" L. Volkmann 1897 (S. 75 f.), A. Bassermann S. 492 f.) und F. X. Kraus (S. 618) haben sich bei ihnen beruhigt.

Um so üppiger blüht in den Kreisen der Danteschwärmer die Kultur allgemeiner Einfälle, die, oft aus nur enger Kenntnis des Dichters stammend, in das ihnen entgegenkommende Dunkel des Gemäldes hineingetragen werden. Zu den Verdiensten des Steinmannschen Monumentalwerkes über die Sixtinische Kapelle (München 1905, II. Bd.) gehört es nicht zum wenigsten, dies Dunkel durch seine scharfen Detailreproduktionen und erläuternden zeitgenössischen Stiche soweit gelichtet zu haben als es überhaupt noch möglich erscheint. Derartige Danteske Interpretationen des Jüngsten Gerichts sind gleichzeitig mit Steinmann erst wieder versucht worden. Er selbst kann sie noch als willkürlich zu weitgehend bezeichnen. (Wolfgang Kallab, Die Deutung von Michelangelos Jüngstem Gericht. In der Festschrift für Wickhoff. Chapon, Le Jugement dernier. Vgl. Steinmann II, besonders S. 572 ff. Anm.) Wie weit er selbst aber in der Willkür geht, werden Kenner Dantes auch nur mit gelegentlichem Kopfschütteln verfolgen.

Es mag noch hingehen, dass nach ihm ein Paar von den zahllosen, im standlosen Raum herumfliegenden Figuren des Jüngsten Gerichts Michelangelos nun grade Dantes Paolo und Francesca sein sollen. Steinmann II, S. 577: „Gleich unter den nackten Riesen,

welche ihr Seelenheil vergebens gegen die Abwehr der Engel zu behaupten versuchen . . . Francesca da Rimini und Paolo Malatesta — wer könnte hier anders dargestellt sein?" Die Heuchler mit den lastenden Bleikutten aus dem 23. Gesange des Inferno, wie wir minder „herzbewegend" weiter unter zeigen werden. Der grosse Verächter der Frauenliebe, der das Bild geschaffen, lebte zu einer Zeit, in der glücklicherweise das Liebespaar von Rimini und der Vers 138 des V. Gesangs des Inferno noch nicht das einzige waren, was man von Dante „kennen musste". Ich nehme bestimmt an, dass in seinen bildnerischen Phantasien über seinen Lebensdichter dies Liebespaar des Troubodoursalons niemals greifbar hervorgetreten ist, und jeder Kenner Michelangelos wird mir hierin beipflichten Aber lassen wir den heutigen Danteverehrern die Freude, auch diese „modernen" Gestalten des Dichters — allerdings „fast verschwindend" klein und nur auf der Venustischen Kopie in Neapel überhaupt recht erkennbar — in der Sixtina zugelassen zu sehen. Etwas bedenklicher berührt die Herleitung der beiden Engel mit dem grossen und kleinen Buche in der unteren Mittelgruppe des Bildes. Schon ihre Umgebung von sieben Posaunenengeln weist ganz streng, wie dies Vasari (s. u.), nicht so der von Steinmann hierfür angeführte Dialog des Gilio da Fabriano angibt, auf die sieben Posaunenengel bei den „starken Engeln" mit dem grossen und kleinen Buch in der Apokalypse (Kap. 5—10) *βιβλίον* und *βίβλαρίδιον*! An der von Steinmann angeführten Stelle der Apokalypsis 20, 12 ist vom grossen und kleinen Buch nicht die Rede. Steinmann will auch sie gradezu aus Dante herleiten. Bei Dante

(Paradiso 19, V. 112 ff.) jedoch bezieht sich der königliche Adler im Himmel des Jupiters lediglich auf das grosse Buch des Weltgerichts, in dem die schlechten Fürsten ihre schnöden Taten verzeichnet finden werden. Von Engeln und dem kleinen Buche ist da nicht die Rede.

Wird es nun aber noch beim blossen Kopfschütteln bleiben, wenn man vernimmt, wen die früher so benannte „Niobe" darstellt?: die Königin Michelangelesker Heroinen, die links oben, fast in der Höhe des Weltrichters und seiner Mutter einen zu ihr geflüchteten Geist vor dem Absinken bewahrt — ihn mit der ausgestreckten Linken zugleich deckend gegen den Zorn des Richters, den ihr zugewandtes Antlitz und die deutende Rechte gleichsam auf sich selber abladet.

Niobe kann nicht in Frage kommen. Ganz abgesehen von dem chrislichen Ort (der doch „Minos" als bildnerische Anregung nicht ausschliesst, freilich aus Dante und als Teufel!) würde die „hohe Stellung", die ihr im Bilde zuteil wird, nicht zu ihr passen. Titanische Posen im Geiste der heutigen Modernen lagen Michelangelo fern. Zudem las er von ihr in Dantes Purgatorio (12, 37—40) als abschreckendem Erinnerungsbilde für die Stolzen, eingemeisselt in den Fels des Reinigungsberges:

O Niobe con che ochi dolenti
Vedeva io te segnata in su la strada
Tra sette e sette tuoi figliuoli spenti.

O Niobe, mit Augen wie voll Not!,
Erblickt ich dich gemeisselt an der Strasse
Und rings um dich die vierzehn Kinder tot!

Die ochi dolenti allein schliessen sie von dem Bezuge zu der Figur aus. Als ich sie (a. a. O. 31) „die Beatrice

Michelangelos" nannte, dachte ich nicht, dass dies jemand (W. Kallab, s. ob. S. 292) aufgreifen könnte, um aus ihrem Schützling (!) die — Rahel zu machen. Bloss weil Dante Beatrice neben sie setzt (der Bibelkundige weiss warum)! Ein Beweis für die schliessliche Verkehrtheit rein mechanischer Interpretation, wie er krasser nicht gedacht werden kann!

Nun hören wir, dass diese bedeutendste weibliche Figur des ganzen Gemäldes gerade — Dantes heilige Anna (Par. 32, 133—135) darstelle. Die Sarah des Neuen Testaments, die spät gesegnete Gattin des zurückgewiesenen Joachim und — im Typenkreis der christlichen Kunst — gestrenge Schulmeisterin ihres Töchterchens Maria!? Da nach Steinmann jene völlig erwachsene (übrigens, von hinten gesehen, wie leicht bei Michelangelo, ebensogut als männlich anzusprechende) Gestalt zu ihren Füssen die kleine Maria wäre, so befände sich diese zweimal auf diesem Bilde: einmal zu Füssen ihrer Mutter Anna, das andere Mal unter dem Arme ihres Sohnes, des Weltrichters! Die in der Geschlossenheit ihrer Bildungen unvergleichliche, nichts weniger als naive Phantasie des grossen Plastikers arbeitete also hier — hier gerade in seinem höchsten Höhenwerke! — einmal nach dem treuherzig naiven Rezept mittelalterlicher epischer Frühkunst! Und wie zerflossen arbeitete sie! Dante beschreibt ausdrücklich a. a. O. die heilige Anna sitzend: Di contro a Pietro vedi sedere Anna etc. Das feste Bildnerauge macht aus diesem Urbild sesshafter, still zufriedener Mütterlichkeit die majestätische Standfigur der das Äusserste wagenden Helferin!

Die „heilige Anna" rechtfertige noch folgendes einzelne Bedenken. Steinmann sieht in einer Auferstehungsgruppe links unten, die vielleicht nur Venustis auf seiner Kopie dort angebrachtem Porträt Michelangelos diese Bezeichnung verdankt: Dante und Virgil. Man muss sich das Ausgangsgleichnis der göttlichen Komödie hier wirklich in Erinnerung rufen vom Führer und dem mühevollen Weg:

> Tu duca, tu signore e tu maestro.
> Così li dissi, e poichè mosso fue,
> Intrai per lo cammino alto e silvestro.
>
> Inf. 2, 140 ff.

> Du seist mir Führer, Meister, Herr zum Heil,
> So sagt ich ihm, und da er vorwärts schritt,
> Beschritt auch ich den Waldweg, der so steil.

Die Anbringung eines vom Maler so hoch verehrten Geistes an so tiefer Stelle seines Gemäldes könnte damit erklärt werden, dass Dante noch unmittelbar auf ihn selber eingewirkt, sich dem Erdreich, welchem er selber angehörte, eben erst entrungen hatte. Das gleiche würde von dem sogenannten Savonarola gelten (vgl. Jacobsen, Repert. f. K. XXX., S. 499), der in seiner Kapuze eben erst mit dem Kopf aus der Erde hervorbricht. Bedenklich und als ein Zusatz (frei nach Raffael und seinem Begleiter in der „Schule von Athen") erscheint aber die Einführung Michelangelos in der Gesellschaft des Virgil; zumal da wir den Virgil authentisch an einer andern Stelle des Gemäldes nachweisen können (s. unten).

Der angebliche Virgil ist bärtig, wie der „weise Meister" des Mittelalters. Dies in einer Zeit, wo ihn schon Luca Signorelli in den Sockelbildern der

„Madonna" zu Orvieto und Raffael (im Parnass) römisch gebildet hatte, und an einer Stelle, wo sogar der Bart des Weltrichters, zu höchstem Anstoss kirchlicher Zeremonienmeister, der Kulturschere der Renaissance zum Opfer gefallen war! Diese „Dantegruppe" zu vervollständigen, muss links oben in der Höhe des Weltrichters, unmittelbar über dem Adam, eine Frau in weissem Kopftuch und grünem Gewand mit lehrend erhobenem Zeigefinger die Beatrice vertreten. Der Theologe wird vielleicht einwenden: aber das ist ja gerade die heilige Anna mit all ihren Attributen, wie die christliche Kunst sie darstellt! Und zum Überfluss, dass sie über Adam zwischen diesem und ihrer Tochter, der Begleicherin der Schuld Adams, angebracht ist, weist auch noch eine Frau neben ihr mit dem Finger eben auf diesen Adam, als den Eröffner, den nur durch Maria gerechtfertigten Erstschuldigen des Weltgerichts. Der Dantekenner wird fragen: wo ist Beatricens Olivenkranz: „sopra candido vel cinta d' oliva" (Purg. 30, V. 31)? Den „unterdrückte Michelangelo mit künstlerischem Takt", belehrt uns Steinmann. Nun wohl! Sie soll Beatrice sein. Denn in sensu anagogico — cioè sovra senso — wie der Autor des Convito (II, 1) zugeben würde, ist es dasselbe. Aber dann nehme doch wenigstens der Danteinterpret seinen Vorteil wahr und mache die nach unten weisende Frau daneben zur heiligen Lucia, welche (Inf. 2, 97) der Beatrice die Aufforderung, Dante zu retten, überbringt! mache sie nicht (S. 575 f.) zu einer bloss leer „bekräftigenden" Rahel, aus dem rein mechanischen Grunde, weil diese bei Dante neben Beatrice sitzt. Bei Michelangelo aber sitzt sie gar

nicht neben ihr, sondern sie schwebt etwas über ihr; wie denn überhaupt ein geometrisches Gleichhoch im ganzen jüngsten Gericht Michelangelos schwer nachzuweisen sein dürfte. Steinmann weist statt auf die hier so nahe liegende Grundtatsache der Gnadenwirkung in der göttlichen Komödie auf die für das Weltgericht sehr irrelevante Stelle im 31. Gesange des Paradiso (V. 65 f.), wo Beatrice dem heiligen Bernhard v. Clairvaux die Weisung gibt, Dante in die höchsten, ihr nicht mehr zugänglichen Regionen der christlichen Erkenntnis zu führen. Der heilige Abt, „un sene vestito colle genti gloriose" (ib. V. 59), trägt eine wenig stiftsmässige Haube. Der Theolog wird vielleicht wieder fragen: wie kommt der heilige Bernhard grade zwischen die Schultern Adams und Evas? Wie, wenn es Abraham wäre, der Vater des Glaubens unter den Patriarchenfrauen, die Adams Schuld erkannten und in ihrer Urenkelin Anna (hebr. = die Gnade) auf dem Generationswege endlich zur Tilgung brachten?!

Doch lassen wir diese Einzelheiten! Wenden wir uns zu der allgemeinen Hauptsache, die Steinmann für das sixtinische jüngste Gericht aus Dante unmittelbar erweisen will. Es handelt sich um die Inspiration der Gesamtkonzeption des Gemäldes durch den Dichter. Ich gebe zu, dass eine solche existiert. Ich habe in meinem Dantebuche auseinandergesetzt, wie ich mir sie denke. Im Unterschied von Steinmann (S. 571 ff.) scheint mir nun freilich in dem „Schrei des Gerechten nach Rache" „die Grundstimmung für die Auffassung durch Michelangelo" nicht zu liegen. Und zwar keineswegs aus allgemeinem ästhetischen Gesichtspunkte, sondern aus zwingenden Gründen der philo-

logischen und kunstgeschichtlichen Interpretation. Die beiden Stellen (Paradiso 21, 140 ff. und 22, 13—15), auf die Steinmann sich stützt, führe ich zur Bequemlichkeit neben dem Original in der hier besonders „deutlichen" Übersetzung des Pastors Streckfuss hier an.

Paradiso 21, 140 bis zum Schluss:

Petrus war mager einst und unbeschuht,
Paulus ging so einher in jenen Tagen
Und fand die Kost in jeder Hütte gut.

Die neuen Hirten, feist, voll Wohlbehagen,
Sieht man gestützt, geführt und schwer bewegt,
Und hinten lässt man gar die Schleppe tragen.

Wenn übers Prachtross sich ihr Mantel schlägt,
Sind zwei Stück Vieh in einer Haut beisammen.
O göttliche Geduld, die viel erträgt! —

Hier stiegen von der Leiter auf die Flammen
Und kreisten dort, so dass sie mehr und mehr
Bei jedem Kreis in schönem Lichte schwammen.

Sie stellten sich um jenen Schimmer her,
Mit einem Rufe von so lautem Schalle,
Dass nichts auf Erden tönt so laut und schwer.

Doch nichts verstand ich in dem Donnerhalle.

Venne Chephas, e venne il gran vasello
Delle Spirito Santo, magri e scalzi
Prendendo il cibo di qualunque ostello.

Or voglion quinci e quindi chi rincalzi
Li moderni pastori, e chi li meni,
Tanto son gravi, e chi dietro gli alzi.

Copron dei manti lor gli palafreni,
Si che due bestie van sott' una pelle:
O pazienzia, che tanto sostieni!

A questa voce vid' io più fiammelle
Di grado in grado scendere e girarsi,
Ed ogni giro le facea più belle.

Dintorno a questa vennero, e fermarsi,
E fero un grido di si alto suono,
Che non potrebbe qui assomigliarsi;
Nè io lo intesi, si mi vinse il tuono.

Paradiso 22, 13—15:

Da jener Ruf dich so mit Graus durchdrang;
Verstündest du das drin enthalt'ne Flehen,
So wäre dir die Rache schon erklärt.
Die du noch wirst vor deinem Tode sehen.

Poscia che il grido t'ha mosso cotanto;
Nel qual, se inteso avessi i prieghi suoi,
Già ti sarebbe nota la vendetta,
Che tu vedrai innanzi che tu muoi.

Sie besagen nämlich nichts weniger, als was man danach erwarten sollte: nämlich den Ruf der Gerechten nach Vergeltung ihrer im Leben ausgestandenen Leiden. Michelangelo freilich hat getreu der sinnlichen Natur seiner Kunst diese Leiden — und zwar hier nach einer der vulgärsten Traditionen der christlichen Symbolikl — zum Ausdruck gebracht. Er lässt die Heiligen um Christus die Kennzeichen ihres Martyriums vorweisen; aber aus einem ganz anderen Grunde als dem der Rache.

Man sieht recht eigentlich im geometrischen Mittelpunkt des Gemäldes zu Füssen des Weltrichters den heiligen Laurentius mit seinem Rost und den heiligen Bartolomäus mit der abgeschundenen Haut. Von dieser „Wolke von Zeugen", die Michelangelo mit allem traditionellen Umstand der Altarheiligen kennzeichnet, hat

Dante überhaupt nur einen kurz erwähnt (Paradiso 4, 83): „Lorenzo in su la grada“ (= gratella) — merkwürdigerweise mit Mucius Scaevola als Beweis für den freien Willen! Der Protomartire S. Stefano, den Dante noch (Purg. 15, 706 ff.) besingt, tritt hier nicht kenntlich hervor. Statt mit Steinmann in Dantes Erwähnung die Erklärung für den auszeichnenden Platz S. Lorenzos zu sehen, wird man sie vielleicht näher in Michelangelos eigenem Leben finden, in dem die Kirche dieses Heiligen in seiner Vaterstadt eine tragische Rolle spielt. („Das schmerzlichste Fiasko in Michelangelos Leben“. Justi S. 284.) An ihrer Fassade sollte in Reliefs sein Leben dargestellt werden und tatsächlich findet sich in den Entwürfen dazu das Martyrium auf dem Roste bereits skizziert. S. Bartolomeo daneben hat er vielleicht ausgezeichnet wegen des Bezugs zu seiner Kunst, als Träger des eigenen Konterfeis und als christliches Gegenbild zum antiken Marsyas. Denn die Erinnerung an den Geschundenen benutzt auch sein Dichter beim Herantritt an seine höchste Lebensleistung im Paradiso (I 19—22), um zu Füssen des richtenden Apollo die dafür nötige Begeisterung zu erflehen.

Entra nel petto mio, e spira tue
Si, come quando Marsia traesti
Della vagina delle membra sue.

Tritt ein in meine Brust, dem Geist gewogen,
Wie damals als du selbst den Marsyas
Aus seiner Glieder Scheide hast gezogen.

Der geistigere Dichter verfährt anders. An der zweiten Stelle, auf die Steinmann sich grade beruft, fragt er (Par. 22, 7—9):

Non sai tu che tu se' in cielo?
E non sai tu che il cielo è tutto santo,
E ciò che ci si fa vien da buon zelo?

Kann dir der Himmel nicht die Neugier stillen?
Weisst du nicht, dass hier alles heilig ist,
Und was hier wirkt, geschieht in gutem Willen?

Er lässt an den genannten Stellen seine Gerechten, die in selbstlosem „gutem Eifer" (nach Matth. 6, 33) „am ersten nach dem Reich Gottes und seiner Gerechtigkeit" trachten, den Racheruf erheben über die Vernachlässigung dieses Reiches durch die „moderni pastori", die Nachfolger der Apostel. Das Strafgericht, das er nach der Verheissung der himmlischen Führerin (Par. 22, 15) noch vor seinem Tode sehen soll (che tu vedrai innanzi che tu muoi), ist natürlich die Grauenszene von Anagni, die grosse Rache der Franzosen am Papste (Bonifaz VIII.). Dort, an des Papstes Geburtsort, wo er einst seinen Vorgänger Cölestin V. hatte einkerkern lassen, wo er (August 1301) mit Karl von Valois gegen Florenz konspiriert hatte, liess ihn der jetzt durch ihn gebannte Philipp der Schöne von einer der römischen Raubritterbanden, den Colonnas, gefangen setzen und den achtzigjährigen stolzen Greis so schnöde behandeln (vgl. Purg. 20, 87 ff.), dass er in Raserei verfiel und in der Tobsucht starb. Der Zeitpunkt dieses Ereignisses (1303) fällt nach dem für die Begebenheiten des grossen Gedichts, die „Wanderung durch die drei Reiche", festgehaltenen: bekanntlich dem Jubiläumsjahr 1300. Diese Prophezeiung des Dichters, wie gewöhnlich auf ein inzwischen gehabtes Erlebnis, gehört zu den hauptsächlichen Bestimmungen der Entstehungsgeschichte der göttlichen Komödie im einzelnen.

Durchaus unnötig wird nun aber ein so wenig grosses Motiv, wie der persönliche Racheschrei der zeitlich Leidenden, in den geistigen Mittelpunkt des grössten aller Gemälde gerückt, das die Dinge dieser Welt sub specie aeterni „gewogen und gerichtet" zeigt. Ich habe mich in meinem Buche bemüht, aufzuweisen, wie sinngemäss grade im Geiste seiner Kunst Michelangelo das erschütternde transzendentale Gerechtigkeitssystem Dantes zur Vorstellung bringt, welches durchaus innerhalb dieser Welt und — symbolisch! — mit ihren Mitteln das ewige Verhältnis von „Verbrechen und Strafe" dem Empfänglichen zu Gemüte führt. Dies Verhältnis lässt sich auf die exakte Formel von Schuld oder Naturnotwendigkeit nicht bringen, welche heutige Strafrechtslehrer — sogar als geltende und alleingültige staatliche Norm — dafür anstreben. Es führt überhaupt weit ab von der Kompetenz des Kriminalisten und etabliert eine geheime Strafgerechtigkeit, die im allgemeinen weder mit Irrenhaus noch mit Zuchthaus, ja selbst mit der staatlichen Todesstrafe nichts zu tun hat. Es will lediglich zeigen, nicht wie das menschliche Verhalten im tiefsten Wesensgrunde bedingt ist — welche menschliche Theorie wollte sich wohl des vermessen! — sondern dass seine innerliche Wirkung im unverbrüchlichen Kausalzusammenhang der Welt mit inbegriffen, d. h. richtig ist. Das zeigt es mit den naiven, krassen, fest umschränkten Symbolen der Barbaren zwingenden Kirchendisziplin seiner Zeit. Gleichwohl hat es grade die Juristen der deutschen Dantegemeinde (Witte, C. F. Göschel) lebhaft beschäftigt.

Ich habe zu zeigen versucht, wie kongenial der Maler der Sixtinischen Kapelle mit erstaunlicher Ausnutzung

und Belebung der traditionellen Mittel seiner alten Kunst seinem Dichter die Haupt- und Grundideen (nicht bloss einzelne zufällige Züge!) seines Weltgedichtes abfühlt und absieht: die Entwicklung der moralischen Richtungsbeziehungen an dem Symbol der physischen Gravitation, d. h. das Streben nach unten und oben; die Theorie vom Steigen und Sinken der Naturen.

Durch Dantes biblisches Christentum ist der Maler des jüngsten Gerichts dazu geführt worden, die bequemen Flügel des mittelalterlichen Kirchenengels aufzugeben; eben die Platonischen Flügel der Seele in neuplatonisch-christlicher Anpassung, die übernatürliche Fahrgelegenheit zum Himmel, wie die Rosse des Phädrus. Auch er machte Ernst mit dem unbequemen, dem steilen und langen Wege (la strada erta e lunga p. 46) zur hohen Strahlenkrone der Gerechtigkeit (l' alto tuo lucente diadema), an dessen Anfang „demütige Hingabe" an sie (umiltà e cortesia), die „schlichte Binse" (giunco) steht: die zarte Pflanze, die „dem Stosse nachgibt und sich nicht verhärtet" (Purg. I 94 ff.).

Il montar cresce, e il mio valore scema
E la lena mi manca a mezza via . . .

Die Höhe wächst und meine Kräfte schwinden
Der Atem geht mir aus auf halbem Wege . . .

So klagt er im persönlichen Bekenntnis (ib.) ganz wie Dante (Inf. 24, 43 f.):

La lena m' era del polmon si munta
Quando fui su, ch' io non potei più oltre . . .

Der Atem ging mir aus in meiner Lunge,
Da ich hinaufkam, dass' ich nicht konnt' weiter . . .

DIE AUFSTREBENDEN IM JÜNGSTEN GERICHT

Darum ersehnt er die hilfreiche Hand, die sich zu ihm hinabstrecke und sein Steigen erleichtere:

Bramo pur che discenda
Là dov' aggiungo . . (ib.)

wie er es auf seinem Gemälde bei den Aufstrebenden der untersten Luftschicht (ganz links am Rande) dargestellt hat. Und er hat nicht verfehlt, dicht daneben (nach rechts) die freundschaftliche Kletterhilfe zu verewigen, die Virgil am guasto ponte (Inf. 24, 19) — der eingestürzten Brücke der sechsten Höllenschlucht der Heuchler! — hier als rechter Bergführer seinem Schützling zuteil werden lässt.

Le braccia aperse, dopo alcun consiglio
Eletto seco, riguardando prima
Ben la ruina, e diedemi di piglio.

E some quei che adopera ed istima,
Che sempre par che innanzi si proveggia;
Cosi, levando me su ver la cima

D'un ronchione, avvisava un' altra scheggia,
Dicendo: Sopra quella poi t'aggrappa;
Ma tenta pria s'è tal ch'ella ti reggia.

Non era via da vestito di cappa,
Chè noi a pena, ei lieve, ed io sospinto,
Potevam su montar di chiappa in chiappa.

Die Arme streckt er aus, nachdem zu Rat
Er erst mit sich gegangen, das Gerölle
Geprüft, griff er und zog mich hin zum Grat.

Und wie der Werkmeister, der an der Stelle
Des Baus den Plan bedenkt und immer misst
Im voraus, half er mir zur nächsten Schwelle

Des Felsenhangs, und jeden neuen Rist
Kündigt' er an und sprach: Da halt' dich an,
Doch prüf' zuerst, ob er auch haltbar ist.

Das war für die im Bleirock (die Heuchler unten)
keine Bahn,
Da wir, er Geist und ich von ihm gezogen,
Von Klipp zu Klippe krochen kaum hinan.

In einem Gedichte dieser Kategorie, einem seiner schönsten (p. 228) beklagt der Hinanstrebende die geschwundene Erleichterung beim Klimmen. Einst, sagt er, hatte der Berg Stufen (scale)

als noch die Sonne völlig ihn bestrahlte . . .
mentre che Febo il poggio tutto ardea . . .

Da lieh ihm ihr Gefieder — das sind die Sonnenstrahlen — Flügel, ein Beleg ihrer Zugehörigkeit zu der Platonistischen Lichtverehrung (s. ob. S. 27 ff.) Auch Dante schwebt ja nur in den Lichtregionen des Paradiso. Das Emporschweben ohne Flügel, gleichsam an den Strahlen des Lichts, findet sich auch auf dem Gemälde dicht bei den mühsamen Kletterern (unten und rechts). Immer ist dabei der Blick nach oben stark betont. Bis auf den verzückten Solitär unter dem Fusse des Kletterers sind es Paare. Entweder schweben sie nebeneinander oder einer im Schosse des andern, wie Dante in dem des Virgil, als „Kind im Schosse der Mutter", bei der Rettung vor den Teufeln durch Hinabgleiten am Hange einer Höllenschlucht (Inf. 23, 37 ff.) Einer der wie von einem Sprungbrett sich im Schwunge erhebt, wird von ausgestreckten Händen oben erfasst. Auch unser Dichterkünstler kennt das sonnige Glück solcher Beflüglung. „Es erleuchtete seinen Weg". Das ist nun verloren und vorbei („tardi e doppo il danno"). Ihm bleiben die Flügel versagt:

Ohne sie sterbend, werd ich nimmer schweben . . .
Morende or senza, al ciel alma non sale . . .

Das braucht man weder ausschliesslich auf den Berg des Purgatorio noch auf Vittoria Colonna beziehen (wie H. Grimm Essays 3 F. S. 42 ff.); auch nicht auf den jungverstorbenen Freund Febo di Poggio, was schon Frey (Dichtg. S. 387 ablehnt. Es fliesst zunächst ganz allgemein aus der seinem ganzen Denken zugrunde liegenden Symbolik des erschwerten Emporstrebens (vgl. ob. S. 126 ff, 146 ff.)

Auch die mechanische Klimmhilfe des Anseilens wird auf dem Gemälde nicht verschmäht. Man deutet es auf den Rosenkranz. Der Maler war ein grosser Freund des Gebets. Er hatte die mystische Zuversicht seiner „Wirkung in die Ferne", was ihm als warmherzigem Phantasiemenschen nur Ehre macht. Ein Beter kniet auch im Hintergrunde ganz in der Nähe (links) der auf solche Weise sich Emporziehenden. Einen solchen Klimmstrick verwendet Virgil (Inf. 16, 109 ff.), um ihn über den Absturz in die Unterhölle hinabzulassen, damit ihr Träger über die Strudel des Phlegetongiessbachs, Geryon, daran emporklimme. Dante hat den Strick um den Leib geschlungen getragen, wie ein Alpinist. Er hat ihm zum (Franziskanischen?) Merkzeichen der Askese gedient.

Das ist wohl der grösste Gewinn, den speziell die Malerei der Einwirkung Dantes auf den gleichgearteten Genius des Gerichtsmalers der Sixtina verdankt. Er überbrückte sozusagen ihren leeren Raum „zwischen Himmel und Erde", dieses eigentliche „gähnende" Chaos für die Phantasie. Er erfüllte es — statt mit parallelen Schemenreihen, Greuelsäcken und Gloriaringen in Etagen — mit körperlichem aktivem Leben unter den Lebensbedingungen einer sich durch sich selbst

in unserer Empfindung rechtfertigenden moralischen Schwer- und Strebekraft. Damit mag er für seine Epigonen Affektiertes, bei realistisch tuenden Wolkenschiebern schliesslich Lächerliches gewirkt haben. Er ist auf diesem Wege dazu gelangt, die parties honteuses der christlichen Kunst zu antiker Grösse und darüber hinaus zu erheben.

Nicht ganz ohne Vorarbeiter steht er hiefür da. Das hat er selbst anerkannt in der besonderen Wertschätzung seines Vorgängers in dieser Ausgestaltung seines Altarbildes in der Sixtina, nämlich Luca Signorellis in Orvieto. Vasari sagt in seiner Biographie des Luca über dessen Fresken (der von Fra Angelico begonnenen Kapelle) „nella Madonna di Orvieto": „Dadurch weckte er den Mut allen denen, die nach ihm gewesen sind, daher sie dann die Schwierigkeiten dieser Kunstweise — das ist also die eigentliche „difficoltà di quella maniera" — zugänglich fanden. Deshalb wundere ich mich nicht, wenn die Werke Lucas von Michelangelo immer so ausserordentlich gepriesen wurden, noch wenn in einigen Sachen seines göttlichen Gerichts, das er in der Capella malte, Erfindungen des Luca auf edle Weise von ihm herübergenommen wurden, als da sind Engel, Dämonen (vgl. dazu meine Ausführungen a. a. O. S. 70 ff.), die Himmelsordnung und anderes, worin Michelangelo das Vorgehen Lucas nachahmt, wie jeder bemerken kann." (Vasari, Le Monnier, VI, 142.) Luca Signorelli wird daraufhin etwas übertrieben von Ampère, dem Literarhistoriker der französischen Romantik (Voyage Dantesque, Orvieto et Bologna. La Grèce, Rome et Dante, Paris 1848, S. 281) als „Vermittler" zwischen Dante und Michelangelo („comme

intermédiaire entre ces deux génies de même trempe") hingestellt. Allein es enthält gewiss einen bedeutsamen Hinweis auf die künstlerische Verpflichtung, die der Römische Titane gegen den — auch im Geldentleihen genialen — Meister von Cortona hegte. Und das ist nicht übertrieben. Ich möchte speziell für unseren Zweck nicht versäumen, die Beobachtung anzuführen, die in obigem Sinne Lucas Biograph R. Vischer (L. S. Lpz. 1879, S. 192) macht, dass „der Maler an einer seiner Gestalten ein beginnendes Emporschweben habe andeuten wollen . . . Michelangelo hat in der Sixtina dieses Motiv des Flüggewerdens, des erfolgreichen wunderbaren Auftrachtens, herrlich durchgeführt. Bei Signorelli kommen umgekehrt die Engel herab." R. Vischer meint ohne Zweifel die Figur im unteren Bogen der Lünette mit den Gerechten (bei Bassermann a. a. O. auf Tafel 57) neben der knienden unter den Schutzengeln. Ich kann nicht umhin, in ihr das erste Muster für Michelangelos unvergleichlich geistige Fassung des Auferstehenden zu sehen, als eines sich emporringen Wollenden. Man vergleiche besonders mit ihr das herrliche Windsorblatt Nr. 11 bei Berenson Pl. CXLI und Frey Tafel 8.

Endlich möchte ich doch nicht unterlassen, noch diejenige Folgerung aus dem tatsächlichen Verhältnis zu ziehen, die der aufmerksame Leser schon selbst gemacht haben wird. Wie konnte Michelangelo, als der Beauftragte des Papstes, in dessen Hauskapelle sich ein Motiv zum Ausgangspunkt für seine künstlerische Betätigung wählen, das die päpstliche Gewalt grade in so zweifelhaftem Lichte zeigt? Wohl aber konnte es der in persönlicher patriotischer Opposition gegen

seinen Papst verbannte Dichter, von dem Gregorovius (Geschichte Roms V, 559) nach dem römischen Priester Tosti (vgl. u. Döllinger) sagt: „Dante habe die Seele des Bonifaz an den Triumphwagen seines ghibellinischen Zorns gefesselt und sie neunmal durch den Höllentrichter geschleift." Mit dem „Ghibellinentum" Dantes ist es eine eigene Sache. Ich möchte mich aber deswegen doch nicht Döllinger anschliessen, der (Akad. Vortr. I² 107 „Dante als Prophet") meint: „Dante habe geglaubt, sich alles gegen Bonifaz erlauben zu dürfen, da er ihn nicht als rechtmässigen Papst, sondern wegen der freiwilligen Abdankung seines Vorgängers (die einem Papste nicht zusteht) für einen Usurpator ansah." Dem widerspricht aber die ausdrückliche Bezeichnung des Bonifaz durch Dante (Purg. 20, 87) als „Stellvertreter (vicario) Christi". [1]) So viel wird daraus erhellen, dass Michelangelo keine Veranlassung haben konnte, grade die offenste und grundsätzlichste der papstrichtenden Stellen Dantes zum Vorwurf des Altargemäldes — in der Sixtina zu wählen. Der Künstler durfte wohl ein besonders krasses Einzelbild seines Dichters (Inf. 19, 46 ff.) aus dieser Region — das des kopfüber im Höllenstein steckenden, mit den Füssen zappelnden simonistischen Papstes Nicolaus III., doch ohne Tiara! — darin mit unterlaufen

[1]) Eine merkwürdige dogmatische Erklärung seines Rechts, über die abgeschiedenen Päpste zu richten, gibt Dante durch einen Papst im Purgatorio (19, 130 fg.) Hadrian V. († 1276) mit Berufung auf Matth. 19, 30 („neque nubent"!): dass im Jenseits nämlich der Bund zwischen Papst und Kirche und damit die päpstliche Würde aufgehoben sei! Der Zahlparallelismus mit dem analogen papstrichtenden Gesange des Inferno — gleichfalls dem 19.! — ist zu beachten.

lassen; ganz umgeformt und untergetaucht in seinen Gesamtsinn des ungeheuren Bewegungssturmes gegenstrebender lebendiger Kräfte. Er brauchte sich nicht zu scheuen, für den Unterrichteten sogar die Schlüssel, als das Abzeichen seiner päpstlichen Würde, und den Geldsack zur Verstärkung der grausigen Reminiszenz aus Dante anzubringen. Ein Pietro Aretino vermerkte es schadenfroh (vgl. Steinmann II, S. 577). Wie hätte er vor Europa aufgelacht, wenn er das Weltgericht am Hausaltar des Papstes im ganzen als „Papstgericht" hätte denunzieren dürfen!

Dante lebt eben grade in diesem eigentümlichsten, umfassendsten Werke des Meisters wie in anderen Einzelkonzeptionen, dem gekreuzigten Hamann an der Decke — und ganz besonders lehrreich in Rahel und Lea am Moses! (vgl. Borinski a. a. O., S. 79 f.), — in derjenigen (durch die selbstbewusste Eigenart des Künstlers noch besonders verschärften) Umwandlung, die seine Kunst und deren ganz andere Aufgaben nötig machten. Das unterscheidet ja eben sein Weltgericht nach Dante von dem der mittelalterlichen „Tuifele-Maler"! Die verdarben ihre traditionell kirchliche Aufgabe, der auch Michelangelo genügen musste, durch einfache Umsetzung der Danteschen Poesie in Bilder (bis auf den seine Sünder kauenden, verdauenden und — das tatsächliche Bild ist unerbittlich! — auf nicht näher zu bezeichnende Weise wieder von sich gebenden Satan in S. Petronio in Bologna!). Der ganze gemalte Heiligenkalender der kirchlichen Kunst ist auch beim Künstler der Sixtina da — wo ist er beim Dichter? Die „signa passionis" der Mönchsmaler beherrschen den ganzen oberen Teil so gewaltig, dass dies „unmöglich

zu tragende Kreuz" sogar orthodoxe Bedenken erregte. Auch die „Wolke von Zeugen", der Ring der Heilsboten seit Adam um den Heiland ist sehr verschieden von Dantes Heiligenrose unter der Dreifaltigkeit.

Die Dantesche „weisse Rose", in der alle Seligen des alten und neuen Bundes mit Maria links und Johannes dem Täufer rechts ihr gegenüber — im Anschaun „des einzigen Sternes, der das dreifache Licht enhält" (Par. 31, 28) versunken sind, d. h. die Kirche als Verlobte Christi (che nel suo sangue Cristo fece sposa Par. 31, 3) hat Michelangelo einmal wirklich zum Höhepunkt seines Gemäldes machen wollen. Das bezeugt die frühe Vorstudie im Musée Bonnat zu Bayonne (Abb. 64 des Steinmannschen Anh. I zu Bd. II). Aus Dante (Par. 32, 28—34) erhellt, dass die zu Christus aufschauende Figur mit dem aufgestützten Arme, gegenüber der die Arme feiernd erhebenden Maria, Johannes der Täufer ist. Es ist ein Mann und kein Weib, wofür ihn E. Jakobsen hält (Repert f. Kunstw. XXX 494 f.).

Dass Michelangelo diese Skizze nicht ausgeführt hat, beweist hinlänglich, dass das Sixtinische Gemälde diese Dantesche unschuldig-friedliche Kirchenrose (la rosa candida) nicht darstellen will. Ein späterer Entwurf der Casa Buonarroti, der aber noch immer vom ausgeführten stark abweicht (bei Steinmann die nächste Abb. Nr. 65), zeigt deutlich das Umlenken in die allgemeine Weltgerichtstradition des „dies irae". Wie vertrug sich auch jene friedliche Versammlung mit dem Anschauen des Richtenden? Dessen Gebärde erscheint vor ihr denn auch noch sehr milde, mehr die Demonstration eines zu statuierenden Exempels in geheimer Sitzung des Richterkollegiums, als die Fällung

des härtesten Urteilsspruchs in publico. In dieser Härte hat sich der Maler dieses Weltgerichts sichtlich gesteigert. Die zweite Studie verdeutlicht den Prozess sehr anschaulich. In die Gebärde des Weltrichters ist hier bereits jene in einen Augenblick konzentrierte Vehemenz gelegt, die an einen verkörperten Blitz gemahnt. Allein noch scheint jener Höhepunkt richtenden Entsetzens über die Welt nicht erreicht, der jetzt das Mitleid sich an diesen Richter gar nicht herantrauen lässt — aus Mitgefühl mit ihm selber! Darum kann auch auf der Florentiner Studie die Mutter noch versuchen, mit flehend ausgestreckten Armen auf den Sohn eindringend, noch immer tief unter ihm, das Plaidoyer der allerbarmenden Liebe zu führen. Ganz unten schaut ein aufschwebendes Weib, wohl eine Art Beatrice in Begleitung eines zu ihr aufblickenden Mannes, noch unmittelbar zum fernen Richter empor. Schon zeigen sich Teufel, hier in pfäffischer Fratzenform. Aber ein Gerichteter rechts greift, wie schon Jakobsen richtig hervorhebt (a. a. O. 495), eine solche Fratze noch mit Erfolg an. Auch Johannes sitzt noch unter ihm; zwar ferner, schon von der Repulsion ergriffen, die die Figur auszustrahlen beginnt. Furchtsam in sich zusammengezogen, wagt er es doch auch, bittend die Hände zu falten.

Alles das hört jetzt auf, ist ausgeschlossen schon durch die auf die Spitze getriebene traditionelle Idee des jüngsten Gerichts. Ihre unnachsichtige Konsequenz ist die eigentliche „terribilità" dieser Kunst. Es erübrigt sich wahrlich, angesichts des objektiven Charakters der Weltgerichtsidee von persönlichen „Timonischen Stimmungen" der „allzutief verwundeten Seele" des Künstlers zu reden und aus Shakespeares nicht durchwegs kritisch

sicherem Drama in Brandesschem Feuilletonstile sich auf sie einen Vers zu machen. Auf diesen warmherzigen Greis, der seine letzten Aufgaben, unter denen die Peterskuppel war, unentgeltlich ausführte, der durch seine Güte seine Landsleute in Verlegenheit brachte! Nein, was hier zum stärkstmöglichen Ausdruck gekommen ist, das ist nicht Timon, sondern die bange Frage der richtenden Seele in dieser ungerechten Welt, die durch jenes Lied in Millionenchören schüttert:

Iudex ergo cum sedebit,
Quicquid latet apparebit,
Nil inultum remanebit.
Quid sum miser tunc dicturus?
Quem patronum rogaturus?
Cum vix justus sit securus?

Das ist doch wohl mehr als eine Dantesche Reminiscenz, und wenn wir zusehen, auch etwas anderes. Der Maler hat hier von seinem Dichter im ganzen nicht mehr entlehnt, als jenes allgemeine Strebungsprinzip nach oben und unten, die lebendige Kommunikation zwischen „der Höhe" des Richters und „der Tiefe" des Gerichts im Tale Josaphat. Durchwegs greift er im übrigen wieder auf die uralte traditionelle Auffassung zurück, wie sie vom Propheten Daniel bis zum Hymnus „jenen Tag" sich vorstellte. Darunter fallen auch die ihr Verdienst geltend machenden, darauf hinweisenden, für sich plädierenden Gerechten. „Cum vix justus sit securus!" Sie brauchen nicht „nach Rache zu schreien". Denn von selbst kommt sie. „Nil inultum remanebit!"

Keineswegs ist diese „Rose" etwas Besonderes, wie Steinmann S. 569 anzunehmen scheint (cf. Borinski

a. a. O., S. 146 und Joret, La Rose dans l' antiquité et au moyen âge II, chap. 5, Paris 1892). Sogar die traditionelle Auferstehung fehlt bei ihm nicht. Denn: mors stupebit et natura cum resurget creatura, judicanti responsura. Aber wo ist des Dichters kosmisches Theater mit Hölle und Reinigungsberg, das jene alten Dantebilder so exakt in Stockwerke und Zellen teilte?

Bei Michelangelo ist es, als ob der Sturm des Danteschen Geistes durch die streng traditionell kirchliche, aber nur allzu selbständig im Geiste seiner Kunst erfasste Aufgabe fahre. Dantes Poesie hat Michelangelo — vor allen Bildern! — die grosse Wahrheit geliehen, dass das Weltgericht ewig ist und sich im physisch-moralischen Kampfe des ruhelos bewegten Lebens entscheide. Fast erscheint mir jene einseitig theologische Auffassung des kritischen Kanonikus aus Gilios Dialog zutreffender. Sie lässt den Künstler in dieser Dantesken Anregung so aufgehen, dass sie als sein Ideal bei dem Gemälde den Triumph der Plastik hinstellt, unter seinen zahllosen Körpern nicht zwei von der gleichen Bewegung gestaltet zu haben. Anderes, was Gegenstand der rein bildmässigen Anordnung, Flächenbelebung, Gruppenführung usw. ist, möge der strenge Bildbetrachter bemerken. Vielleicht fällt es selbst in dieser seiner rein technischen Motivierung noch tiefsinniger aus denn als „exakte" Herübernahme aus Dante. Ein lehrreiches Beispiel dieser Art, das zugleich wieder auf ein rein geistiges Gebiet führt, möge diese kunstvergleichenden Beobachtungen abschliessen.

Vasaris überschwenglicher Hymnus auf die Werke seines Meisters darf eben wegen dieser persönlichen

Beziehung in seinen tatsächlichen Andeutungen gewiss Anspruch auf besondere Beachtung erheben. Um so mehr fällt es auf, dass Steinmann von seiner Stelle (VII 213) über die sieben Todsünden keine Notiz nimmt, die „appresso . . . i sette Angeli scritti da s. Giovanni Evang. con le sette trombe . . . non senza bellisima considerazione si veggono combattere da una banda in forma di diavoli e tirar giù le anime" etc. Die Stelle betont die „treffende Überlegung" des Künstlers, dem sie bald darauf eine so vollkommene Psychologie allein auf dem Wege der Kunst- und Lebensbetrachtung zuschreibt, wie sie „die Philosophen nur irgend durch die reine Spekulation und ihre Schriften erwerben". Wenn irgendwo dürfen wir also hier in Michelangelo Bezug auf seinen poetischen Inspirator vermuten und das bewusste Streben, auch geistig nicht hinter dem Erforscher der tiefen Nachtseite „höchster Weisheit und ewiger Liebe", d. i. der Hölle, zurückzustehen. Grade hier nun verlässt unseren Dantenachweiser seine exakte Zuversicht. Nur „Wollust und Geiz, die ärgsten unter den Hauptsünden" (!), kann er „in untrüglicher Charakteristik an zwei Verdammten nachweisen" (S. 551). Der „Geizige" ist der gekennzeichnete simonistische Papst in der Mitte, der aber für Dante wie für Michelangelo etwas weit Schlimmeres vertritt als einfachen Geiz, wie wir weiter unten sehen werden. Der Wollüstige soll der sich in die Finger beissende Äusserste dieser Siebengruppenreihe sein. Wäre dem Nachweiser Paolos und Francescas bei Michelangelo hier sein wollüstiges Paar eingefallen, so hätte ihn das vielleicht vor der ebenso wenig Danteschen als christlichen Rangierung der „beiden ärgsten Haupt-

sünden" bewahrt. Diese sind bekanntlich Hochmut (die Sünde der gefallenen Engel) und Verrat (Judas, beim kaisertreuen Dante noch speziell Brutus und Cassius). Grade jene Erotiker werden ja von Dante mit einer bis zum Ohnmachtsanfall führenden Sympathie mit ihrem Schicksal behandelt, durch offene Selbstanklage sich selber angereiht, die Begnadeten unter ihnen (Cunizza, die galante, aber seelensgute Schwester des Wüterichs Ezzelino von Romano, die Hure Rahab aus dem Buche Josua, der jungverstorbene königliche Herzensbezwinger Carlo Martello von Neapel und Ungarn, Gemahl der „bella Clemenza", Rudolfs v. Habsburg Tochter, endlich der provenzalische Trobador und Bischof Folco) ins Paradies versetzt. Wer hebt den ersten Stein in jenem Sinne — noch dazu heute — gegen sie auf?

Nun lässt es sich aber grade hier mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit nachweisen, wie der Künstler — wiederum durchaus selbständig und ganz in seinem Bildsinne — dem Geiste seines Dichters, zugleich dem des Christentums, treu folgt. Wer sieht nicht, dass Steinmanns vorgeblicher Wollüstling in der äussersten Ecke, dessen falscher Seitenblick und heimtückisches Fingerkauen in der Verdammnis erstarrt sind, eben der — Verräter ist, dessen „Gemütsbeschaffenheit der des Wollüstigen durchaus entgegen", wie ein alter deutscher „Politikus" versichert. Fehlte jemandem noch das Überzeugende „di aria e di attitudine", die Vasari gerade an diesen Figuren rühmt, so musste es ihm eine „naturale circonstanza" gewähren, die Michelangelo anzubringen nicht unterlassen hat. Der erstarrte Verdammte macht noch mit seiner Rechten einen

unzweideutigen verräterischen Gestus mit seiner rechten Hand hinter seinem Rücken, wie beim Falschspiel. Nicht umsonst hat ihn der Künstler an dem einen äussersten Ende der Gruppe angebracht. Denn das andere vertritt eben — von jeher auffallend durch das Ungeheure seiner Charakteristik! — der andere „ärgste Hauptsünder" des Christentums: der Hochmütige. Wer hat noch nicht beim Anblick dieses erschütternden Bildes der zu fürchterlicher Selbsterkenntnis gelangten titanischen Unzulänglichkeit den Namen „Luzifer!" ausgesprochen! Wie denn dieser, die tragischen Mächte des ganzen Werkes wie in der Katastrophe in sich sammelnde Verdammte in Haltung, Gestus und Miene den modernen Malern (Franz Stuck z. B.) immer wieder das heimliche Modell für ihre Darstellungen aus diesem Kreise abgibt.

Der Künstler hat somit auf durchaus kongeniale und doch ganz ihm und seiner Kunst eigentümliche Weise die Dantesche Phantasie vom Äussersten des Sündensturzes wiedergegeben. Das erhabene Grausen des Dichters hütet er sich durch dessen fürchterliche Bilder auszudrücken, die tatsächlich ausgeführt zu den Skatopien des Dantemalers von S. Petronio führen. Er erreicht sie durch die höchste plastische Schönheit und Ausdrucksgewalt. Und auch seines Dichters Vorstellungssystem, an dessen Ausmalung jene Danteschen Naturalisten grotesk scheitern, ändert er hierbei souverän von Grund aus. Dante gruppiert seine Sündenfolge vertikal, in immer nächtigere Tiefen des Abgrunds führend, bis sie buchstäblich im Inneren, in den Eingeweiden des Dämons der Ichsucht, unsichtbar endet. Michelangelo breitet sie horizontal

vor uns aus, stellt sie in das grellste Licht und fasst sie ein durch jene äussersten Vorstellungen, die der Dichter ins letzte, tiefste Dunkel verlegt. Kann die Theorie von den verschiedenen Gesetzen der Kunst des Nach- und Nebeneinander eine leuchtendere Bestätigung erlangen?

Auch innerhalb dieses durch die beiden äussersten Todsünden an den beiden äussersten Enden nunmehr deutlich gekennzeichneten Rahmens ist es dem Künstler nicht eingefallen, Dantes Anordnung innezuhalten. Dieser teilt streng scholastisch — unter Berufung auf Aristoteles („la tua Etica", Inf. 11, 80) — die Sünden in zwei getrennte Gruppen: eine lässlichere und daher obere, die der Unmässigkeit, und die den unteren Tiefen der Hölle zukommende Gruppe der Bosheit. Michelangelo dagegen scheint mit seiner da una banda aufziehenden Reihe von Todsünden, die man, wenn man will, auf sieben Komplexe bringen kann, nur Dantes schwere, die Bosheitssünden im Sinne zu haben. So repräsentiert der simonistische Papst in der Mitte, nicht wie Steinmann meint, den Geiz, der bei Dante in der oberen Hölle (übrigens zugleich mit seinem Gegensatz, der Verschwendung) gestraft wird. Sondern er büsst (Inf. XIX) in den „bösen Klüften" (malebolge) der unteren Hölle mit den Betrügern: Bestechlichen, feilen Beamten, Lügenpropheten. Noch einen anderen dieser Sorte, der von einem Teufel Huckepack getragen und dabei in die Waden gekrallt wird, den feilen Senator der Lucca aus dem übernächsten Gesange des Inferno (21, 34 ff.), hat Michelangelo hier (dicht unter dem Hochmütigen) mit einer Gebärde der Bestechlichkeit (hohle Rechte nach hinten)

festgehalten. Der Zorn über solche „Schmutzseelen“ voll Hochmut in einflussreichen Ämtern und auf Thronen gilt Dante (Inf. 8, 37 ff.) nichts weniger denn als Todsünde: „Alma sdegnosa — benedetta colei che in te s' incinse“ (Erregter Geist, Heil der, die dich geboren!), so lohnt mit einem Kusse der Führer seiner cholerischen Natur in solchem Falle. Michelangelo, der gleiche Choleriker wie sein Dichter und sein Papst (Julius II.), hatte, wie er, keinen Grund, den blossen Zorn als Todsünde besonders auszumalen. Auch sein Zorniger (über dem Verräter), den Kallab (s. Steinmann, S. 577, Anm. 5) ganz mechanisch ohne den geringsten plastischen Anhalt Inf. 7, 110—114 bei den „genti fangose“, den zornigen Schmutzseelen im Styx nachweisen möchte, ist aus der alleruntersten Hölle. Denn er streckt dem Beschauer beide Beine entgegen, wie Judas aus dem Rachen des Satans. Es scheint überhaupt, dass diese Arten nicht eben hofmässiger Stellungen und Gebärden dem grossen Plastiker bei seinem Lieblingsdichter so recht entgegengekommen seien. Er hat sie grade hier förmlich zusammengesucht, so dass auch hier wieder der rein künstlerische Betrachter recht hätte anzunehmen, dass er sich zunächst von keiner anderen Rücksicht bei der Zusammenstellung seiner Todsünden habe bestimmen lassen. So ist der prachtvoll zwischen die Gruppen des simonistischen Papstes einerseits und des Zornigen und Verräters anderseits hineinkomponierte Kämpfer, dem der Engel über ihm mit dem Fusse ins Gesicht tritt, während er sich mit ihm abrauft, der florentinische „Verräter von Montaperti“, Bocca degli Abati, dem Dante selbst (im 32. Gesange, 76 ff.) mit dem Fusse

DIE ABSINKENDEN IM JÜNGSTEN GERICHT
(SOG. SIEBEN TODSÜNDEN)

ins Gesicht tritt und „am Kragen packt" („presi per la cuticagna"), wie bei Michelangelo der Engel. Das Paar rechts neben „Lucifer" — der klassisch sich Hinaufarbeitende, den ein Fliegender von oben anfällt — zeigt die beiden Dämonen vom Schluss des 22. Gesanges: deren erstem ist eine Seele in den Pechsee echappiert, aus dem er sich nun hinausarbeitet, während der andere, über seine Unachtsamkeit erbost, auf ihn herabstösst.

Die höchst dramatisch-malerische Szene an dem Pechsee hat dem Künstler noch ein leicht zu fixierendes Motiv aus dem Inferno entlockt, das er in der genauen Mitte der Bodenfläche des Gemäldes — dicht unter dem Kahne des Charon angebracht hat. Es ist freilich so gut wie zerstört. Aber die Stiche, sowohl der des Martino Rota in der Corsiniana zu Rom, als einer des Niccolo della Casa im Kupferstichkabinett zu Berlin (Abb. 252 u. 248 bei Steinmann), haben es genau überliefert. Danach befinden sich unter dem Felsgeschiebe, welches das Ufer des von Charon befahrenen Sees bildet, zwei Teufelsgruppen. Wir haben hier genau die Situation des Pechsees aus dem 21.—22. Gesange des Inferno, die demnach den landschaftlichen Hintergrund für Charons See gleich mitabgibt. Wir befinden uns in der fünften der bösen Klüfte (malebolge) des achten Höllenkreises. Über diese Klüfte führen Felsbrücken, genau wie hier eine sich rund über die Kluft spannt. Denn es ist von der Höhe (colmo) dieser Brücke die Rede (XXI 3). Unter dieser Brücke nun lungern Teufel, die den armen Seelen im Pechsee böse Worte zuschreien, wie es die geöffneten Mäuler auf dem Gemälde andeuten. (XXI 47 sq.):

Ma i demon che del ponte avean coverchio
Gridar': Qui non ha loco il santo volto.

Die Teufel, die sich unterm Damme duckten,
Die schrie'n: Hier hilft dir nicht das Christusbild . . .

das wundertätige im Dom zu Lucca nämlich! Denn sie ärgern damit einen bestechlichen Ratsherrn dieser Stadt, den soeben „ein schwarzer Teufel mit geöffneten Flügeln und flüchtig die Füsse oben" (XXI v. 33):

Con l' ale aperte e sovra i piè leggiero

angebracht hat „per lo scoglio" über die Schale. So schreckenerregend, wie dieser Teufel geschildert wird, „von so wildem Anblick und so grausamer Gebärde"

Ahi quanto egli era nell' aspetto fiero!
E quanto mi parea nell' atto acerbo — —

bringt bei Michelangelo in der Einsenkung (scoglio) neben dem Felsdamm ein Teufel mit weit geöffneten Flügeln, die Krallenfüsse nach oben, einen Erbeuteten an. Auf dem Kupfer der Sixtinischen Kapelle bei Lafreri (auch unter den Tafeln zu Steinmann II), wo der Augenpunkt für das Gemälde sehr weit, vom Eingang aus, genommen ist, hebt sich dieser Teufel mit seiner Beute sehr scharf heraus; ein Beweis, dass er — jedenfalls auch koloristisch — auffiel. Der andere Teil der Gruppe wird freilich durch den Hochaltar verdeckt. Der Dämon trägt den Sünder mit beiden Hüften auf seinen hohen Schultern, zwischen denen tief der greuliche Kopf steckt und schlägt die Zähne in sein rechtes Bein, die Stelle über den Fussknöcheln:

L' omero suo, ch' era acuto e superbo
Carcava un peccator con ambo l' anche
E quei tenea de' piè ghermito il nerbo.

Michelangelo teilt also die Auslegung des Crusca (nach Menage) von arripere (nicht gremito von gremium!), wonach es das Erraffen der Beute mit Krallen und Zähnen bedeutet.

Noch ein bedeutendes Teilmotiv aus diesem Gesange hat der Maler einzupassen verstanden. Man sieht im Durchblick unter dem Felsbogen einen edlen, von hinten aufgenommenen männlichen Akt — nichts weniger als einen „armen Sünder", wie Steinmann II 548 meint — mit aufgehobenen Armen nach unten steigen. Er ist grade nur bis zum Gesäss sichtbar. Ihm gegenüber ist ein Teufel mit Hörnern und Fledermausohren in Unterredung mit ihm. Wir haben hier Virgil vor uns, wie er von der Brücke zur nächstuntern Bolgia hinabsteigt: Poscia passò di là dal co' del ponte ... insu la ripa sesta (XXI v. 64 f.). Wir sehen, wie er mit einem einzelnen Abgesandten der ihn wütend anfahrenden Teufel, dessen Gehör er sich durch seine Gebärde erbittet, dem Teufel Malacoda, unterhandelt (v. 70 ff.). Dessen Verse (112 ff.) sind wichtig für die Zeitbestimmung im Inferno: daher sie auch Michelangelo in Giannottis Dialogo (p. 19) heranzieht. Während der Zeit versteckt sich Dante auf Virgils Geheiss (v. 58 ff.) hinter einer Felsklippe (dopo un scheggio). Und auch das ist noch in das Gemälde gebracht, da unter den brüllenden Teufeln der menschlich (nicht teuflisch) gebildete Unterkörper eines sich vornüber hinter dem Felsvorsprung Duckenden sichtbar wird. Das ist also der wirkliche Dante und Virgil bei Michelangelo. Die nächste Bolgie, zu deren Besuch der hinabsteigende Virgil mit dem Teufel parlamentiert, ist die der Heuchler.

Die schwer lastenden Kutten rings grade um das Teufelspaar vom Pechsee, über deren zwei (die Verliebten Steinmanns!) es wegschreitet, sind daher gewiss die Heuchler des nächsten Gesanges mit den cappe con cappucci bassi — dinanzi agli occhi fatte della taglia — che per li monaci in Cologna (Clugny?) fassi (23, 61 f.), aussen von Gold, innen von Blei. Über zwei von ihnen — Kaiphas und seinen Schwager Hannas! — wird hinweggeschritten. Auch des plebejischen Kirchendiebes Vanni Fucci Feigenstechen mit beiden Händen vom Anfang des 25. Gesanges (vgl. ob. S. 232) vermag man noch zwischen Bocca, dem Zornigen, und dem äussersten Verräter deutlich zu erkennen. Dagegen ist der Künstler bei einer nur dem Dichter möglichen grässlichen Konzeption, wie dem (zur Sühne für sein Urschisma!) mitten durch und durchgehauenen Mahomet mit sicherem Takt vorbeigegangen. Denn er hat ja Mahomet unter seine Todsünder aufgenommen (zwischen dem Papst und Bocca). Aber nur durch seine arabische Tracht (Burnus und Turban) hat er ihn gekennzeichnet und lediglich als einen Verzweifelten mit aufgehobenen, gerungenen Händen kopfüber abwärts stürzend charakterisiert.

Dass wohl nur Dante und nicht etwa Intoleranz diesen Zug anregte, vermag der krummnasige Turbanträger bei den Auserwählten hinter Petrus (Steinmann, II, Abb. 242) zu bezeugen. Er ähnelt dem, als Auftraggeber und Porträtfigur italienischer Künstler (Gentile Bellinis) bei ihnen wohlbekannten Sultan Mohamed II. Der „Grosstürke", der Eroberer Konstantinopels und Griechenlands, der staatskluge Erweiterer des Schismas, machte als solcher hier freilich eine seltsame Figur.

Aber hatte nicht auch Dante (Inf. 4, 129) Sultan Saladin der Verwerfung entnommen und den hohen Geistern der Heiden zugesellt, die das Anrecht auf Seligkeit haben? Man erinnere sich, dass Michelangelos Lehrer Bertoldo noch in seiner letzten Lebenszeit (nach Friedländer, Die italien. Schaumünzen des 15. Jh., S. 163 f., wohl um 1481) eine grosse Medaille Mohameds II. mit Triumphrevers nach dem Modell G. Bellinis ausführte (vgl. W. Bode, Bertoldo di Giovanni u. seine Bronzebildwerke, im Jb. der K. Preuss. K.-S., 1895, S. 154 f.; A. Armand, Les médailleurs italiens des 15 et 16 siècles, 2. éd., 1883, I, 76 f.; C. v. Fabriczy, Medaillen d. italien. Rennaiss., S. 52, Abb. 84, schönes Exempl. im Münch. Kabinett). Warum soll diese schöne und eigenartig geprägte Medaille — nach Herrn Konservator Dr. Habich das Ergebnis einer besonderen Art des Gusses in hartem Material (Gips?) — nicht im Besitze des Schülers des seltenen Medailleurs zu denken sein? Die liegenden Figuren des Reverses — Meer und Erde — sind vielleicht die nächsten Vorbilder der lagernden Bronzemänner der Sixtinadecke und der Mediceischen Sarkophagfiguren gewesen. Sogar die zum Himmel springenden Rosse des Triumphators erinnern an die des Elias. Die Medaille war auch in Goethes Besitz (Nr. 32 d. Kat.). Man muss die andere, sprechendere, nach Friedländer wahrscheinlich in Konstantinopel gemachte Medaille des „Constanzo“ (Abb. 44 bei Fabriczy) dazu halten, um die Ähnlichkeit unmöglich für zufällig ansehen zu können. Vielleicht bedeutet es eine Huldigung für das in des Künstlers Jugend wohl vielbesprochene Reformwerk des türkischen Justinian namentlich grade im Hinblick auf die Gerichtsbarkeit. Vielleicht ist es lediglich der

Typus eines ausserordentlichen Nichtchristen, der in der Wage der ewigen Gerechtigkeit oben das Gegengewicht gegen den verdammten Mohamed unten hält.

Auf eine rein geistige (ethische) Erwägung Michelangelos ist es zurückzuführen, dass er in seine Siebenerreihe der Todsünden Dantes geringere Sünden — scholastisch: die der Unmässigkeit — überhaupt nicht aufgenommen hat, sondern, wie man sieht, nur solche der Bosheit. Wir haben dafür einen sprechenden Beleg. Denn sie fehlen auf dem Gemälde nicht. Nur sind sie, im Gegensatz zu Dante, weil nach einer verschiedenartigen künstlerischen Idee, grade unter jenen angebracht, da, wo die Sünder, von Charon über den Acheron gesetzt, eben erst in die Hölle eintreten. Das stimmt ja wieder völlig zur dantisch-scholastischen Doktrin. Aber es ist vom Künstler ganz entgegengesetzt ausgedrückt. Für ihn ist hier noch gemeiner Erdengrund. Die schlimmeren, dämonischen Sünden aber verlegt er darüber in die Luft. So hilft er sich, weil er der freien dichterischen Phantasie ihren Höhlenweg ins Dunkel des Erdinneren nicht nachmachen kann. Und er scheidet so auch auf seine Weise, wie der Dichter, die Unmässigkeitssünden streng von jenen der Bosheit ab. Ihre Repräsentanten (Wollust, Schlemmerei, Geiz) sind in einer kreisförmigen Komposition der aus Charons Kahn Herausgerissenen deutlich charakterisiert: der selbst in dieser Situation sich noch weichlich dehnende Wollüstling; der mit geschlossenen Händen krampfhaft festhaltende Geizige; endlich der Schlemmer, der nach altem Höllenmalerrezept, da er in der Hölle nichts vorgesetzt bekommt, sich selber anbeisst. Und hier hat der grosse Künstler

zur Deutlichmachung seiner Absicht einen Witz — freilich einen Danteschen Witz — nicht verschmäht. Jedem Danteleser erinnerlich, lässt sich Minos der Höllenrichter zu keinem mündlichen Inquisitorium und Urteilsspruch herab. Sondern, nachdem die arme Seele, durch ihre Gewissensangst gezwungen, ihm ihre Sünden freiwillig bekannt hat, bestimmt er ihren Strafort danach wortlos, durch eine schreckliche Gebärde, das Ringeln seines Schlangenschweifs. Bei Michelangelo nun ist, wie man weiss, der Schweif zweimal um den Leib geschlungen. Der Sünder also, den er verächtlichst anblickt, ist unser Schlemmer. Er gehört nach Dante in die zweite Höllenstufe der siebenfachen Sündenordnung, also noch oberhalb der Höllenstadt Dis, die die obere (Unmässigkeits-) von der unteren Hölle (der Bosheit) abgrenzt. Die erste Stufe birgt die Wollüstigen, die zweite die Schlemmer, die dritte die Geizigen.

Mit diesem Sonnenblicke des Schalks selbst in den Abgründen der „terribilità“ scheiden wir von dem ausserordentlichen Werke. Sein Schöpfer hat hierin, wie seinem gesamten Wirken, so auch seinem Verhältnis zu Dante den Schlussstein eingesetzt. Wie in keinem anderen gibt er in ihm die Summe dessen, was ihm die Dichtung in einem überreichen und langen Leben geworden war. Die einzelnen illustrativen Bezüge verschwinden hier in der gewaltigen Selbständigkeit der bildnerischen Neuschöpfung der Danteschen Idee: des Gerichtes dieser Welt, ihres Auf- und Abwogens in Verdienst und Schuld, ihres Ringens zwischen

Gnade und Verwerfung, ihres Kampfes auf Leben und Tod der Seelen, im jenseitigen Auge des Geistesmenschen. Es ist dieselbe Idee, und doch wie wir gesehen haben, völlig anders dargestellt, entsprechend den andern Ausdrucksmitteln der bildenden Kunst und der liturgischen Bedeutung, die das Gemälde kirchlich zu vertreten hat.

Wie kein anderes seiner Werke fordert es daher auf, noch einmal den Blick zurückzulenken auf das Lebensverhältnis des Künstlers zur Dichtung, Religion, zu den allgemein geistigen Interessen. Diese abgründige Menschenseele, die ihr Genius bestimmte, in den sinnlichsten Schriftzügen sich der Welt mitzuteilen, musste wohl aus sich selber ein Geheimnis machen, um sich das Recht und die Möglichkeit zu wahren, nur sich selber geben zu dürfen: das was ihres Reiches und nicht von dieser Welt ist. Wie wäre es sonst möglich geworden, dass sich hier durch eine doppelt so lange Wirkenszeit als dem Menschen durchschnittlich gesetzt ist, in irdischen Gestaltungen ein Schauen kundtut, unberührt und frei von all dem Kleinlichen, was das durchschnittliche Leben dem Geiste abzwingt: erhoben über das Niedrige, fremd dem Gemeinen, in menschlichen Bildern eine andere, eine jenseitige Welt! Denn so muss sie in des Wortes Verstande der Gewöhnlichkeit erscheinen, ausser deren Gesichtskreis sie liegt. Ihr mochte der Schauende wohl am liebsten nur als das entgegentreten, als was er ihr durchschnittlich erschien und in den Geschäften des Tages mit ihr verkehrte, als der Steinhauer, den er doch grade dann verleugnete, wenn sie ihm eine Profession daraus machte, ihm, dem Sohne der Simoni-Buonarroti.

Er hat doch noch anderes in seinem Kopfe gewälzt als schwierige Körperstellungen, runde Gruppen und ihre Divination im Marmorblock. Dieser professionslose Professionist, der an den Stadthauptmann von Cortona schreibt (Milanesi p. 391), Luca Signorelli habe ihn angetroffen „bei der Arbeit an einer aufrechten Marmorfigur, vier Ellen hoch, mit zurückgedrehten Armen" (d. i. einem der Sklaven im Louvre!) lebte damals in den Ideen zum Juliusdenkmal und hatte das sixtinische Gewölbe vollendet. Ähnliche Züge des Abweisenden werden von Dante berichtet, der auch dabei die Herbheit hatte, die Schärfe und den altflorentiner Trotz; der sie noch ganz anders anzuwenden Ursache hatte in seiner gedrückten Stellung im Verkehr mit Hofnarren, Schranzen und Domestiken.

Beide sind visionäre Geister der „altissimo poeta" wie der „sommo artefice", von ihren Eingebungen geplagt, von ihren eigenen Bildern verfolgt und zu verhängnisvollen Entschlüssen getrieben. Auch die hochpolitische Episode, in der mit einem unverhältnismässigen Aufwand an Hingabe und Opfermut eine aussichtslose Sache — dort der „gottgesandte luxemburgische Kaiser", hier die „vaterländische Freiheit" für einen Malatesta Baglioni verteidigt wurde — kennzeichnet beider Leben, ihnen selbst damals wohl als „verfehltes"!

Der leise Schimmer von Humor, den das Künstlertum dem Maler gelassen hatte, mangelte dem düsteren Lebensbilde seines Dichters. Michelangelo konnte sich totlachen über die Verzeichnungen eines erklärten Günstlings unter seinen römischen Kollegen, der „die Augen seiner Portraits auf die Stirne setzte". Dante geriet

über einen falschsingenden Eseltreiber ausser sich. Sie beide aber teilen sich in das unglückselige Naturell, das den Geist macht und das man in unserer so überaus natürlichen Zeit „innormal" zu nennen pflegt. Auf sie beide passt die Charakteristik, die Macaulay von Milton gibt (critical and historical essays Lpz. 1850, I 27) und die Fr. X. Kraus stets auf Dante anzuwenden liebte: „too proud and too sensitive to be happy" zu stolz und zu fühlsam um glücklich zu sein.

Gedenken wir auch dieser Seite und ihres Einblicks in alle Lebensqual und Lebensnot solcher Seelen, da wir das Buch vom Dichter im Künstler abschliessen. Nicht leere Bewunderung verlangen sie, sondern Mitgefühl. Das hat er ja auch in die Worte seines Dichters (Par. 29, 91) gefasst, als er der Freundin sein Kreuz darstellte:

Non vi si pensa, quanto sangue costa . . .
Daran denkt niemand, welches Blut das kostet . . .

NACHTRÄGE

Zu S. 7. Die Bücher in den Händen des Plato und Aristoteles auf Raffaels Schule von Athen charakterisieren Plato durch die Aufschrift Timeo, Aristoteles durch die der Etica. So deutlich tritt hier die, unsere heutige grade umkehrende, damalige Einschätzung der beiden Philosophen hervor — Platos als Natur-, Aristoteles' als ethischen Lehrers —, dass man sich über die geringe Beachtung verwundern muss, die diese Aufschriften gefunden haben.

Zu S. 68. Ich kann mir sehr wohl denken, dass wie die Zielherme in unserem Schützenbilde das Ziel des Pfeillaufes im Himmel, das Sternbild des Merkur vertritt, so die vor ihr angebrachte Scheibe zu der Sphäre in Beziehung steht, die den himmlischen Ort des Zieles bildet. Für den kühnen Realismus unseres Künstlers, in der Übertragung der Phantasien seines Dichters ins Darstellbare, werden wir im dritten Abschnitt noch ganz anders sprechende Belege beibringen können. Man beachte auch den Kopf mit der Dantekappe zwischen Arm und Knie der vordersten Figur. Zur Auffassung als Schützenbild (bersaglio) haben die Raffaelesken Nachbildungen mit Ergänzung der Bogen das Ihrige beigetragen.

Zu S. 69. Das antike Relief mit dem Kinderbacchanal (links vom Eingang im Hofe) des Palazzo Riccardi hat den Florentiner Mässigkeitsaposteln im Stile der allegorisierenden Diätetik des Marsilio Ficino gewiss als klassisches Muster gedient und sich dadurch dem jungen Buonarroti tief eingeprägt. Von den mit dem Ziegenbock beschäftigten Kindern, den Vorbildern zu seinen Eselträgern, packt eines ihn an den Hörnern, ein Bild, das dem Landino als Allegorie der Bekämpfung der Wüstheit so recht ansteht. Auch der Silen, der den Rest seines Füllhorns ausschüttet, wird in diesem Sinne gedeutet worden sein; besonders aber der lautespielende Centaur, ein

förmliches Abbild des lautespielenden Chiron am Rosse liebenden Mediceerhofe, Marsilio Ficino. Galten ja doch die Centauren von jener Hochzeitsschlacht her als die klassischen Warnungsbilder gegen die bacchische Wüstheit. Um so höher musste ein sich beim Bacchanal auf der Höhe harmonisch künstlerischer Betätigung haltender Centaur als Muster der Mässigkeit eingeschätzt werden.

Zu S. 78. Eine deutlichere Wiedergabe der Handzeichnung in den Uffizien, als sie die deutsche Publikation von Jakobsen und Ferri bietet, Photo Brogi 1413 C (Tav. XIV), lässt allerdings über den Vogelleib hinter der Leda keinen Zweifel. Um so schärfer aber illustriert sie die Absicht des Künstlers, die auf den Daunen des Schwans rücklings gebettete Leda wie im Nest ruhen zu lassen. Denn ihre Augenlider sind geschlossen. Sie schläft. Eine in zwei stumpfen Winkeln um die Gruppe geführte, parallele Schraffierung, die auf ein Oktogon angelegt scheint, vervollständigt hier die eigentümliche Doppelvorstellung des Nestes als Sternbild, „il bel nido di Leda" im Danteschen Himmel.

Zu S. 78. Der nackte, schwebende Jüngling auf der Handzeichnung mit der sitzenden, nach oben blickenden Frau, die den Dolch im Schoss hält (Phot. Brogi 1311 C Tav. XII), zeigt den Kopf in einer Form bedeckt, die sich am ehesten als geflügelten Helm deuten lässt, wie man ihn dem Perseus zuteilt. Doch weist sonst nichts in der Situation auf den antiken St. Georg, den Befreier der Jungfrau, sondern eher auf das Gegenteil. Den linken Arm streckt er direkt gegen die Frau aus auf eine Art, die sich leicht abweisend durch Erhebung der zugehörigen Hand, oder drohend durch die geballte Faust ergänzen liesse. Zu einem „Engel der Verkündigung" passen alle diese Momente ebensowenig, als Haltung und Charakterisierung der Frau zur Annunciata. Sie führen ins Antike und lassen die Möglichkeit offen, dass der Zeichner den „Hippolytus in der Wolke" als umgekehrten, sich des Weibes erwehrenden Perseus konzipiert habe.

Zu S. 92 unten. Ein merkwürdiges Licht auf den Werdeprozess der bizarren animalischen Formen in den architektonischen Ornamenten Michelangelos wirft ein Vergleich

zwischen den Löwen über den Bogen an einem antiken Sarkophag im Hofe des Palazzo Riccardi (mit der geöffneten Hadestür) und den monströsen Bildungen über dem Pensieroso der Mediceergruft. Diese folgen nämlich in der ornamentalen Anlage genau jenen ornamentalen Löwen, verwandeln aber die Hinterbeine der Löwen in die geringelten Schlangenfischschwänze (wie solche bei gleichen ornamentalen Anlässen, in die Spitze des Bogenabschnittes hinein, auch antike Grabverzierungen z. B. an der Via Appia bieten). Die Vordertatzen bilden sie in jene lokomotorischen Saugwarzen um. Die Fratzenköpfe, in die sich der lange, dünne Hals ausladet, sind ein gemeinsames Kennzeichen dieser Bildungen (an den Vasen der Blendnischen der Mediceerkapelle, an den Konsolen des Juliusgrabmals), die Horazens Mahnung im Anfang der Ars Poetica gegen den monströsen Gestaltungstrieb geflissentlich Hohn sprechen zu wollen scheinen. An den Konsolen des Juliusgrabmals laufen solche Wesen sogar oben, statt des Kopfes, wieder in einen geringelten Fischschwanz aus. Der Pfeilerträger des Ornaments packt sie nämlich beide an den Hälsen. Um nun die Vorstellung des Würgens im Beschauer nicht aufkommen zu lassen, ändern sie alsbald ihre Funktion in den widerstandskräftigen Fischschwanz um, der sich unter dem Drucke nur ringelt. Der Künstler gefiel sich offenbar in solchen schöpferischen Analogien zu Naturbildungen, die bestimmte künstlerische Funktionen zu leisten haben, wie dort in den Mediceischen Vasenhälsen, oder hier im ornamentalen Fortleiten architektonischer Strebungen und Hemmungen oder selbst nur in künstlerischen Witzspielen; wie denn z. B. an den Kapitellen der kapitolinischen Paläste die Fratzen so über dem Eierstab angebracht sind, dass sie dadurch Bärte bzw. herausgestreckte Zungen erhalten. Den Zoologen müsste dieser eigenartige Kunsttrieb, neue Tierformen im Hinblick auf bestimmte organische Funktionen teleologischer, wenn auch idealer Natur, zu schaffen, interessieren.

Zu S. 111: In der neuesten Prachtausgabe des kunstgeschichtlich illustrierten Dante von Corrado Ricci (La Divina Commedia nell' arte del Cinquecento, Milano Treves 1908), auch sonst einem sprechenden Beleg für die auf diesem Gebiete

herrschende Willkür, wird die Michelangelosche Rahel zur Illustration der Lia verwendet. Der Herausgeber hat sich also auch, soweit er sich überhaupt davon Rechenschaft ablegte, von der kritischen Spiegelfrage verwirren lassen. Ihre Zurechtlegung erfordert allerdings die ganze Kenntnis der sublimiert allegorischen Theorie vom doppelten Leben. Lia sagt, sie sei tätig (schmücke sich), damit sie im Spiegel (der Betrachtung) schön erscheine. Rahel komme von diesem Spiegel (in Gott) gar nicht los, d. h. sie ist selber ein Spiegel und „nur begierig nach dem Schauen ihrer schönen Augen": Ell' è de' suoi begli occhi veder vaga (v. 106). Die Konjektur des Buti „mit ihren schönen Augen" (co' suoi b. o.) erfasst den Sinn richtig, ist aber überflüssig. Dante meint „das Schauen der schönen Augen" selbst, denn diese sind ja eben jener göttliche Spiegel der Kontemplation, von dem Rahel nicht loskommt, weil er ihr als ihr Organ (ihre Augen) von selbst eignet. Michelangelo gab also in voller Durchdringung dieser allegorischen Finessen in der Lehre vom aktiven und kontemplativen Leben, die von seiner intimen Beschäftigung mit dieser Lehre Zeugnis ablegt, nur der Lia den Spiegel.

Zu S. 128. Es dünkt mich der Hervorhebung wert, dass auf dem antiken Hochzeitssarkophag in S. Lorenzo fuori le mura in Rom nur der auffahrende Tag eine Flussfigur unter sich liegen hat, die niederfahrende Nacht aber nicht. Ich möchte das doch nicht bloss aus räumlichen Gründen erklären, dass sich unter den aufspringenden Pferden eine solche Figur von selbst einfügte, unter in die Knie sinkenden jedoch keinen Platz fand. Denn in den Medaillons mit den gleichen Vorwürfen am Konstantinsbogen besteht diese Schwierigkeit nicht. Ich glaube vielmehr, dass an dem Hochzeitssarkophag der Gegenstand diese einseitige Betonung des Strömens der Zeit nur im positiven Sinne nahe legte, ohne im negativen Sinne an sein Versiegen rühren zu wollen. Die sanguinisch-optimistische Ansicht vom „Flusse der Zeit" im Gegensatz zu unserer melancholisch-pessimistischen wird durch dergleichen besonders lebhaft ins Licht gestellt. Genau so ist es auf einer Sarkophagdarstellung der grossen Götter in der Villa Borghese.

Zu S. 133. Dass die zum Guss geneigten Krüge oben an den Mediceermonumenten zu den aufrechtstehenden Vasen unten an den Nischen nicht bloss einen ornamentalen, sondern zugleich einen Bedeutungsgegensatz enthalten, legt die allenthalben hervortretende Hyponoia dieser Gebilde nahe. Diese letzteren sind wohl nicht zufällig mit den tierischen Henkeln (Delphin-, Geier- und Reiherhälsen) ausgestattet, die ihr Anfassen bedenklich erscheinen lassen. Der Reiher kann vornherein als Verkörperung der „gula", ja der Gier im allgemeinen gelten, der Geier riefe die Gefahr, der Delphin die entgleitende Flüchtigkeit materiellen Genusses in die Vorstellung. Die Masken mit den Schleiertüchern im Munde vervollständigten dabei den Bezug auf die mystischen Warnungen dieser „Unterwelt".

Zu S. 143. Die antiken Repliken der berühmten Gruppe des Leochares, bei der auch Plinius (H. N. 34, 79) die Fürsorge des Adlers beim Tragen des Ganymed hervorhebt, machen dagegen — zumal in dem sehr aktiven Ganymed der Vatikanischen Galleria Candelabri — besonders deutlich, worin Michelangelo in seinem Danteschen Schläfer von der Antike abweicht.

Zu S. 178. Lomazzo (tratt. dell'arte I, 184) findet in diesen „höchst schwierigen Bewegungen" bei Michelangelo „durchwegs das Streben nach einem gewissen Stolz" (tutti tendenti a certa fierezza) und die bewusste „terribilità". Die Lehre „von allen Arten menschlicher Bewegungen" war die Hauptsache bei seinen anatomischen Studien, über die er nach Condivi ein Buch schreiben wollte. Ihr Fehlen in Dürers theoretischen Schriften liess ihn diese als „eine höchst schwache Sache" (una cosa molto debole) verrufen. Justi (S. 371 u. Anm.) berichtet aus Goris Notizie zum Condivi (Pisa 1823 p. 145), dass ein späterer Angehöriger der Familie, der Senator Philippo Bonarroti, das ungeschriebene Werk seines Ahnen durch eine umfassende Sammlung aller auf die Bewegung bezüglichen Stellen aus den klassischen Schriftstellern zu ersetzen gesucht habe. Es wäre wohl interessant, nach der Beschreibung Goris von dem betreffenden Manuskript, daraus die Darstellung der Bewegungslehre Platos und Quintilians im Geiste Michelangelos kennen zu lernen.

Zu S. 249. Schon das doppelsinnige Orakel des Teufels im angeführten Kapitel des Villani könnte jeden Zweifel ausschliessen, dass wir in dem beschädigten Medaillon den Provenzan Salvani vor uns haben. Der von ihm beschworene böse Geist hatte ihm verkündet, „sein Haupt werde das höchste sein im ganzen Felde". Dadurch, dass ihm sein Haupt abgeschnitten, und auf einem Lanzenschaft durchs ganze Lager getragen wurde, ging dies in Erfüllung.

S. 84 Z. 5 von unten lies Hölle statt Höhle
S. 237 Z. 7 von oben lies Par. statt Pug.
S. 237 Z. 15 von oben lies fe' statt fé

Verzeichnis von Beziehungen
zwischen der
Divina Commedia u. Michelangelos Gesamtwerk

Inferno

2, 107 f.	Fluss des Todes	Medicigräber . . .	S. 128
3, 109–121	Charon	Jüngstes Gericht .	S. 291 ff.
4, 57	Moses	In St. Pietro in Vincoli zu Rom . .	S. 124 f.
4, 127	der ältere Brutus	Kolossalbüste i. Bargello zu Florenz .	S. 77
5, 4—16	Minos	Jüngstes Gericht .	S. 291 u.
6, 94—99	Auferstehung am jüngsten Tage	Jüngstes Gericht .	S. 288
9, 52	Medusa in der Stadt Dis	Gorgonenfries, der das Unten vom Oben scheidet an den Medicidenkmälern . .	S. 169
13, 33 f.	Menschlicher Baumstumpf	Auf Handzeichnung (Windsor) . . .	S. 75
16, 112	Herabgelassenes Seil	Jüngstes Gericht .	S. 307
19, 44 ff.	Papst Nikolaus III.	Jüngstes Gericht .	S. 310 f.
21, 31—37	Der Ratsherr v. Lucca auf den Schultern des Teufels	Jüngstes Gericht . rechts vom Altar	S. 322
21, 58—91	Dante geduckt unter dem Fels, während Virgil, in die nächste Bolgia hinabsteigend, mit einem Teufel verhandelt	Jüngstes Gericht . hinter dem Altar	S. 323

21, 136–139	Bleckende Zähne u. herausgestreckte Zunge als militärische Zeichen der Teufel	Architekton. Fratzen auf Handzeichnungen an den Medicigräbern und kapitolinischen Palästen	S. 173 u. Nachtr.
22, 136 ff.	Luftkampf zweier Teufel	Jüngst. Gericht (sog. 7 Todsünden) . .	S. 321
23, 37 ff.	Mutter bei nächtlicher Feuersbrunst	Josias-Lünette an der Decke der Sixtina	S. 261
23, 61—124	Heuchler in Bleikapuzen, über die hinweggeschritten wird.	Jüngstes Gericht .	S. 324
24 u. 25.	Schlangenmotive für die Erhöhung der ehernen Schlange	Eckbild der Sixtina u. Handzeichnung hierfür (Oxford) .	S. 228 ff.
24, 22—32	Kletterer einander behilflich	Jüngstes Gericht .	S. 305 f.
25, 1—3	Vanni Fuccis Feigenstechen	Obige Handzeichnung u. jüngstes Gericht	S. 232. 234
25, 25—33	Herkules und Cacus	Handzeichnung und plastisches Modell im Vittoria- und Albert-Museum .	S. 73 f. 231
25, 44 f.	Gebärde Dantes zu Virgil	Pensieroso u. Azor-Zadoch-Lünette .	S. 166 f. 279
26, 34 ff.	Elias Himmelfahrt u. Prophezeiung an Elisa	Medaillon an der Decke der Sixtina	S. 235 f.
31, 124	Tityos	Handzeichn. (Windsor)	S. 74
31, 130–134	Herkules u. Antäus	Desgl.	S. 72 f.
32, 76 ff.	Bocca degli Abati	Jüngst. Gericht (sog. 7 Todsünden) . .	S. 320

34, 61—63	Judas die Beine dem Beschauer entgegenstreckend	Jüngst. Gericht (sog. 7 Todsünden) . .	S. 320

Purgatorio

4, 103—108	Der Träge im Schatten am Fusse des Berges	Relief unten in Entwürfen zu den Medicigräbern u. Skizze bei Berenson Nr. 1508 . .	S. 120
9, 1—7	Aurora an den	Medicigräbern . .	S. 160 f.
9, 19—25	Ganymedes	Windsorzeichnung für die Kuppel der Laterne über der Medicikapelle . .	S. 142
10, 72—94	Papst Gregor, Kaiser Trajan u. die Witwe	Medaillon an der Sixtinadecke . .	S. 246 f.
11, 121—127	Provenzan Salvani, der Sieger von Montaperti	Desgleichen . . .	S. 249 f. u. Nachtrag
12, 28—33	Gigantenschlacht	Desgleichen . . .	S. 252 ff.
12, 31	Bewehrter Apoll	Statue (jetzt „David" benannt) im Bargello	S. 77
12, 40—42	Saul auf Gilboa	Desgleichen . . .	S. 238
12, 46—48	Rehabeam auf der Flucht	Desgleichen . . .	S. 241 f.
12, 52—55	Sanherib und seine Söhne	Desgleichen . . .	S. 242 f.
12, 58—61	Flucht des Assyrerheeres nach Holofernes Tod	Desgleichen . . .	S. 243 f.
17, 25—31	Hamann	Eckbild an der Decke der Sixtina . . .	S. 227
18, 91 ff.	Bacchanal	Handzeichnung (Windsor) . . .	S. 69 u. Nachtrag

22, 130–136	Lebensbaum	Reliefs oben in Entwürfen zu den Medicidenkmälern	S. 136 f.
24, 49—61	Der Sänger des Dolce stil nuovo u. die Frauen, die den Sinn der Liebe haben	Desgleichen . . .	S. 138
24, 103–112	Gierige mit emporgestreckten Händen unter dem Baum	Desgleichen . . .	S. 139
24, 121–124	Centaurenschlacht	Relief in der Casa Buonarroti . . .	S. 60 ff.
24, 124–127	Die Hebräer unter Gideon	Reliefentwurf oben an den Medicidenkmalen . . .	S. 139 f.
27, 97—109	Lea u. Rahel am	Juliusdenkmal . .	S. 111 u. Nachtrag
29, 100 ff.	Ezechiels Vision	Decke der Sixtina .	S. 196
29, 118–120	Phaeton	Zeichnung im Brit. Museum	S. 75 ff.
30, 43—46	Kind ängstlich zum Schoss der Mutter laufend	Zorobabel-Lünette an der Decke der Sixtina	S. 260
31, 68 ff. u. 33, 73—81	Pilger im Selbstgespräch mit dem Bilde auf seinem Pilgerstab	Desgleichen (Salmon Booz Obeth) . .	S. 267 ff.
33, 100 ff.	Die nackte Rede des Gerichts	Altargemälde der Sixtina	S. 287

Paradiso

1, 19 ff.	Anrufung des Apollo mit Hinweis auf die Haut des Marsyas	Hl. Bartolomäus mit der Haut zu Füssen des Weltrichters im „Jüngsten Gericht“	S. 70, 301

1, 100 ff.	Mutter und fieberkrankes Kind	Zorobabel, Lünette an der Decke der Sixtina	S. 260
4, 83	Hl. Lorenz m. d. Rost	Jüngstes Gericht .	S. 301
5, 64 ff.	Jephta-Agamemnon?	Medaillon des Opferers an der Decke der Sixtina . . .	S. 237
5, 91—94	Pfeilwettlauf zum Merkur	Sog. „Götterschiessen", Handzeichnung (Windsor) . .	S. 64, 67 f.
10, 22—27	Des Schreibers Mühe	Asa-Lünette . . .	S. 263 ff.
10, 91—93	Girlandenträger	Decke der Sixtina .	S. 258 f.
12, 16—18	Noahs Opfer	Decke der Sixtina .	S. 225 f.
12, 19 ff.	Lebende Girlanden	Girlandenträger der Sixtinadecke . .	S. 93, 256
15, 25 ff.	Der Florentiner Ahnherr (Cacciaguida) gewahrt seinen Enkel (Dante)	Lünette (Ozias) der Sixtina	S. 269 f.
15, 91—97	Der stolze Urgrossvater	Desgleichen (Jesse) .	S. 271 f.
15, 97 ff.	Das alte Florenz	Gesamtmotiv der Lünetten und Stichkappen	S. 270 ff.
15, 100–103	Die noch keiner Toilettekünste bedürftige Frau und ihr schlichter Gatte	desgl. (Aminadab) .	S. 272 ff.
15, 103–106	Der um die Mitgift besorgte Vater und die heiratsfähige Tochter	Ebenso (Jakob, Joseph)	S. 276
15, 112–118	Die Männer im Lederwams, die Frauen am Rocken	Stichkappen, Frau in der Jesse-Lünette	S. 270 ff.
15, 118–121	Der i. Frankreich Gefallene u. seine zurückgelassene Witwe	Roboam - Abias - Lünette	S. 275

15, 121–124	Das Eiapopeia der Amme und die beglückten Eltern	Desgl. (Eleazar-Mathan)	S. 271
15, 124–127	Die Märchenerzählerin	Frau der Ozias-Lünette	S. 271
15, 127–130	Der „moderne" Mann und die „moderne" Frau	Naason-Lünette . .	S. 273 f.
16, 7—10	Die Zeit als Schneiderin des Adelsmantels	Salomo-Stichkappe	S. 278
17, 1—3	Der seiner Mutter trotzende Knabe u. der versagende Vater	Azor-Sadoch-Lünette	S. 278
17, 46—49	Hippolyt u. Phädra?	Handzeichnung in d. Uffizien	S. 78
17, 58—61	Das Brot in fremdem Hause	Achim-Eliud-Lünette	S. 277
20, 49 ff.	Der büssende König Ezechias	Ezechias-Lünette .	S. 266 f.
22, 1 ff.	Verirrtes Kind (zum Führer flüchtend)	Zorobabel-Lünette .	S. 260
22, 4 ff.	Mutter, ihr Kind einsingend	Salmon-Lünette . .	S. 260
23, 139 ff.	Hungriger Säugling	Ozias-Stichkappe .	S. 262
25, 91–93, 118–121	Jesaias Prophetie vom doppelten Lohn und die Blendung	Jesaias an der Decke der Sixtina . . .	S. 191 ff.
27, 98	„Das schöne Nest der Leda"	Handzeichnung in den Uffizien . .	S. 78
29, 19 ff.	Lo discorrer di Dio sovra l'acque	Die Erschaffung der Zeit an der Decke der Sixtina . . .	S. 210 f.
29, 91	Devise zum	„Crucifixus für Vittoria Colonna" n. Condivi	S. 330

29, 133–136	Daniel, der rechnende Geheimschreiber der Prophetie	An der Decke der Sixtina	S. 197 ff.
30, 81 f. u. 121 f.	Ansturm der erwachenden Kinder	Asa-Lünette . . .	S. 261 f.
32, 130 f.	Moses	S. Pietro in Vincoli .	S. 124 f.
33, 64 ff.	Die verwehend. Blätter der Sibylle	Delphica an d. Decke der Sixtina . . .	S. 202

N 6923 .B9 B65 1908 C.1
Die Ratsel Michelangelos
Stanford University Libraries
3 6105 040 737 442

DATE DUE

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES
STANFORD, CALIFORNIA 94305-6004